

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGIA**



**EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1991-2000)  
(APORTACIÓN A SU POÉTICA)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

**Cristina Bartolomé Porcar**  
Bajo la dirección del doctor  
Miguel Ángel Garrido Gallardo

**Madrid, 2009**

- **ISBN: 978-84-692-7603-7**

**CRISTINA BARTOLOMÉ PORCAR**

**EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1991-2000)**  
**(Aportación a su Poética)**

TESIS DOCTORAL  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID  
2009

Director: Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo



*Quiero dar las gracias al Ministerio de Educación, al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a la Comunidad de Madrid y a la Fundación Oriol Urquijo por concederme las becas gracias a las cuales he tenido la oportunidad de disfrutar de la intensa experiencia académica y humana que ha supuesto esta tesis. Una parte fundamental de este recorrido discurrió fuera de nuestras fronteras, en Nueva York y París gracias a la ayuda de los profesores Lía Schwartz y Jean-Pierre Étienne, respectivamente. Para sortear los pantanosos terrenos burocráticos entre el CSIC y la Universidad Complutense fue imprescindible la ayuda de Antonio Garrido Domínguez. Por supuesto, este trabajo tampoco hubiera sido posible sin el apoyo del doctor Miguel Ángel Garrido Gallardo, quien confió en mí desde que llegué con una “bicicleta”, y cuyo “consejo” me acompaña.*

*También me gustaría agradecer emocionada al grupo de investigación que me ha acogido con tal camaradería que cada día me siento más afortunada de unir las palabras “maestro” y “amigo”. Más que compañeros, han sido las diferentes “cosechas” de becarios y allegados que han ido pasando por los despachos de Medinaceli y Albasanz. Aunque son muchos, quisiera hacer una especial mención a Ángel, Noelia, Mauro, Felipe, Malvina, Federico, Jorge M. y Chus. Ellos han escuchado mis rugidos, me han ayudado en tantas ocasiones e incluso se han dejado embaucar en un coro donde nos unimos a otros incondicionales de la música como Vito, Andrés y Agustín. Los tiempos de becaria acabaron y desde entonces he recibido el apoyo de mis aliados en las trincheras pedagógicas, tanto en Rivas Vaciamadrid como en Alcalá de Henares. También mis horizontes vitales me llevaron a abrir el “círculo de la amistad” desde Zaragoza donde siempre han estado Eulalia y Rosa, a mi nueva e ingente “cuadrilla” donostiarra y al club de la “tasse” parisino. En el camino también ha crecido mi “círculo familiar”, tanto por las aportaciones que Epi-Elena y Tonny han hecho, y que me han permitido hacer verdaderas prácticas de “cuentista”, como por “el lobby de Gracia” que me ha demostrado tanto cariño.*

*La parte más anhelada de esta tesis es, sin lugar a dudas, el último punto. Éste se lo merecen mis padres por estar allí, aquí y en cada coma.*

*A Iñigo, le dedico el silencio y todo el tiempo que me quedará para nuestra mejor aventura de estar juntos y en nueva compañía.*



|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>   | <b>11</b> |
| El objeto de estudio:.....   | 11        |
| La metodología .....   | 16        |
| Estructura del trabajo .....   | 17        |
| <b>CAPÍTULO 1.....</b>   | <b>21</b> |
| <b>UNA APROXIMACIÓN A LA CUESTIÓN DEL GÉNERO LITERARIO .....</b>                         | <b>21</b> |
| LA EXPRESIÓN DE UNA ESTRATEGIA .....   | 21        |
| DISTINTAS APROXIMACIONES A LA CUESTION DE LOS GENEROS .....                              | 24        |
| Niveles y objetivos .....  | 24        |
| Normatividad del género literario e institución social .....                             | 27        |
| Término de clasificación .....   | 32        |
| Modelo de competencia .....  | 36        |
| LA TEORIA DE LOS POLISISTEMAS DE EVEN-ZOHAR EN RELACION CON LOS GENEROS LITERARIOS ..... | 39        |
| Teoría Empírica de la Literatura de Siegfried Schmidt .....                              | 40        |
| Teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar .....                                    | 44        |
| Factores del polisistema literario .....   | 47        |
| Productor .....  | 48        |
| Consumidor .....   | 49        |
| Mercado .....  | 50        |
| Institución.....   | 51        |
| Producto .....   | 52        |
| Repertorio.....  | 52        |
| EL ESTUDIO DE LOS GENEROS EN EL MARCO DE LA TEORIA DE LOS POLISISTEMAS .....             | 55        |
| El discurso en torno a los géneros .....   | 64        |
| <b>CAPÍTULO 2.....</b>   | <b>68</b> |
| <b>OTRA APROXIMACION A LA TEORIA DEL CUENTO.....</b>                                     | <b>68</b> |
| ASEDIOS A LA TEORIA DEL CUENTO LITERARIO .....   | 68        |
| UNA APROXIMACION A TRES TEORIAS / TEORICOS .....   | 70        |
| Edgar Allan Poe .....  | 70        |
| Horacio Quiroga.....   | 75        |
| Julio Cortázar .....   | 82        |
| EN TORNO A LA TEORIA DEL CUENTO .....  | 90        |
| El fenómeno de las antologías sobre teoría del cuento .....                              | 92        |
| Algunas tendencias en el análisis del género cuento .....                                | 98        |
| EL REPERTORIO DE LA TEORIA DEL CUENTO: UNA APROXIMACION SISTEMICA .....                  | 102       |
| El problema del término “cuento” .....   | 103       |
| A) Algunas consideraciones.....  | 103       |
| B) La utilización del término en la actualidad.....                                      | 106       |
| El origen del género .....   | 110       |
| Rasgos señalados por las Teorías del Cuento .....  | 112       |
| La evidente brevedad: cuantificación, materia y estructura .....                         | 112       |
| Economía y condensación .....  | 114       |
| Intensidad y efecto único .....  | 114       |
| Ficcionalidad: emisor, receptor y función .....  | 115       |
| Materia: tema, historia, personajes, tiempo, lugar.....                                  | 116       |
| Presentación de los materiales: discurso del cuento .....                                | 119       |
| El destinatario .....  | 121       |
| Los canales del cuento literario .....   | 121       |
| Relación con otros géneros.....  | 121       |
| Aproximaciones desde el punto de vista del emisor .....                                  | 128       |

**CAPÍTULO 3..... 134**

**EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1991-2000): PANORAMA ..... 134**

|  |            |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN.....  | 134        |
| LA DÉCADA DE LOS 90.....                                       | 137        |
| <i>Contexto histórico.....</i>                                 | <i>137</i> |
| <i>La polémica del cuento en la década de los noventa.....</i> | <i>140</i> |
| <i>El cuento y los medios de difusión.....</i>                 | <i>144</i> |
| <i>Los premios literarios.....</i>                             | <i>151</i> |
| <i>Panorama de antologías.....</i>                             | <i>153</i> |
| <i>El público de la literatura.....</i>                        | <i>158</i> |
| <i>Generaciones y corrientes literarias en narrativa.....</i>  | <i>160</i> |
| LOS ESCRITORES DEL CORPUS.....                                 | 178        |
| Juan Eduardo Zúñiga .....                                      | 179        |
| Elena Soriano.....   | 183        |
| Carmen Martín Gaité .....                                      | 185        |
| Josefina Aldecoa .....   | 188        |
| Antonio Pereira .....  | 189        |
| Medardo Fraile.....  | 192        |
| Ana María Matute .....   | 195        |
| José Jiménez Lozano.....                                       | 197        |
| Javier Tomeo.....  | 200        |
| Francisco Umbral.....  | 202        |
| Gonzalo Suárez .....   | 204        |
| Manuel Vicent.....   | 205        |
| Ana María Navales .....  | 206        |
| Álvaro Pombo .....   | 208        |
| Rosa Regás.....  | 210        |
| Esther Tusquets.....   | 211        |
| Carlos Blanco Aguinaga .....                                   | 212        |
| Manuel Longares .....  | 214        |
| Juan Madrid .....  | 215        |
| Juan José Millás .....   | 217        |
| Cristina Peri Rossi.....                                       | 219        |
| Adelaida García Morales .....                                  | 219        |
| Lourdes Ortíz .....  | 221        |
| Carme Riera .....  | 221        |
| Elena Santiago .....   | 222        |
| Clara Janés .....  | 224        |
| Soledad Puértolas.....   | 224        |
| Marina Mayoral .....   | 226        |
| Cristina Fernández Cubas .....                                 | 229        |
| José María Merino .....  | 232        |
| Luis Mateo Díez.....   | 234        |
| Julio Llamazares .....   | 235        |
| Enrique Vila-Matas.....  | 237        |
| Almudena Grandes.....  | 241        |
| Ana Rossetti .....   | 243        |
| Mercedes Abad .....  | 244        |
| Rosa Montero.....  | 245        |
| Nuria Barrios.....   | 246        |
| Javier Marías.....   | 247        |
| Antonio Muñoz Molina.....                                      | 249        |
| Agustín Cerezales .....  | 251        |
| Ignacio Martínez de Pisón.....                                 | 253        |
| José Ferrer Bermejo .....                                      | 255        |
| Pedro Zarraluki .....  | 255        |
| Juan Bonilla .....   | 256        |
| Manuel Rivas .....   | 258        |

|  |            |
|--|------------|
| Quim Monzó .....   | 260        |
| Bernardo Atxaga .....  | 262        |
| Felipe Benítez Reyes .....   | 263        |
| Eloy Tizón .....   | 265        |
| Pedro Ugarte .....   | 266        |
| José Carlos Llop .....   | 268        |
| Neus Aguado .....  | 269        |
| Nuria Amat .....   | 270        |
| Gonzalo Calcedo .....  | 271        |
| Lucía Etxebarría .....   | 272        |
| José Antonio Millán .....  | 273        |
| Hipólito G. Navarro .....  | 273        |
| José Ovejero .....   | 274        |
| Sergi Pàmies .....   | 275        |
| Carmen Posadas .....   | 276        |
| Isabel del Río .....   | 276        |
| Antonio Soler .....  | 277        |
| Ignacio Vidal-Folch .....  | 277        |
| Juan Manuel de Prada .....   | 278        |
| Care Santos .....  | 279        |
| Josan Hatero .....   | 281        |
| Andrés Neuman .....  | 282        |
| <b>CAPÍTULO 4.....</b>   | <b>284</b> |
| <b>LAS POETICAS.....</b>   | <b>284</b> |
| OBJETIVOS Y METODOLOGIA .....  | 284        |
| TOPICOS EN TORNO AL CUENTO .....   | 286        |
| <i>Análisis cuantitativo: extracción informática de palabras clave y cálculo de relaciones</i> ..... | 286        |
| <i>Análisis de resultados</i> .....  | 294        |
| <i>Análisis cualitativo</i> .....  | 299        |
| <i>Comentario al cuadro</i> .....  | 306        |
| <i>La jerarquía de un género menor: dificultad, innovación, auge e historia</i> .....                | 320        |
| LA RETORICA DE LAS DEFINICIONES .....  | 336        |
| EL CONTEXTO DE LAS POETICAS .....  | 347        |
| <i>Las poéticas de antología</i> .....   | 348        |
| <i>Las poéticas en entrevistas</i> .....   | 354        |
| <i>La encuesta</i> .....   | 362        |
| <i>Los prólogos</i> .....  | 365        |
| <i>La crítica, artículos y ensayos</i> .....   | 373        |
| <i>Los cuentos y las ficciones</i> .....   | 387        |
| LAS POETICAS ESQUIVAS .....  | 387        |
| <i>Los escritores sin poética explícita</i> .....  | 387        |
| <i>La escritura del No</i> .....   | 388        |
| <i>El rechazo a las definiciones y las poéticas</i> .....  | 390        |
| <i>La hibridación genérica</i> .....   | 394        |
| <b>CAPÍTULO 5.....</b>   | <b>398</b> |
| <b>EL CUENTO Y OTROS GENEROS .....</b>   | <b>398</b> |
| EL CUENTO Y LA NOVELA .....  | 398        |
| <i>La poética de la novela</i> .....   | 398        |
| <i>Las definiciones del cuento en relación con la novela</i> .....                                   | 404        |
| <i>Influencias entre ambos géneros</i> .....   | 407        |
| La “cuentificación” de la novela por Francisco Umbral .....  | 409        |
| La “novelización” del cuento .....   | 413        |
| <i>Las transformaciones genéricas</i> .....  | 414        |
| A) <i>Los personajes trashumantes</i> .....  | 415        |



|  |            |
|--|------------|
| La traslación de personajes en Antonio Soler .....                         | 415        |
| Dombodán de Manuel Rivas, de los cuentos a los libros .....                | 419        |
| Rosa Montero y Bella y oscura .....  | 424        |
| <i>B) Un mismo material y distintos géneros</i> .....                      | 428        |
| La transformación de Carlota Fainberg de Antonio Muñoz Molina.....         | 428        |
| Javier Marías y el caso de «El viaje de novios» y Corazón tan blanco ..... | 435        |
| La poética del plagio de Enrique Vila-Matas .....                          | 436        |
| <i>De novelas de cuento</i> .....  | 440        |
| <i>De libros de cuentos o novelas fragmentarias</i> .....                  | 444        |
| La carta de presentación de Nuria Barrios .....                            | 448        |
| Nosotras que no somos como las demás de Lucía Etxebarria .....             | 450        |
| Una poética transgresora con los géneros Francisco Umbral .....            | 454        |
| Obabakoak de Bernardo Atxaga .....   | 457        |
| Enrique Vila-Matas y su poética del cuento.....                            | 464        |
| La conciencia de los géneros: Luis Mateo Díez.....                         | 475        |
| EL PERIODISMO ES PURO CUENTO: .....  | 479        |
| Los prólogos a las ediciones y la ficcionalidad .....                      | 487        |
| Los relatos de Manuel Vicent .....   | 489        |
| La poética del “Articuento” de Juan José Millás.....                       | 493        |
| EL CUENTO Y LA POESIA .....  | 500        |
| <i>La relación en las definiciones</i> .....                               | 500        |
| <i>Los cuentos líricos</i> .....   | 504        |
| Clara Janés .....  | 504        |
| Eloy Tizón .....   | 513        |
| Elena Santiago .....   | 517        |
| Ana Rossetti .....   | 524        |
| Elena Soriano.....   | 528        |
| Características de los cuentos líricos.....                                | 530        |
| <i>El cuento y el poema en prosa</i> .....                                 | 532        |
| <i>Poéticas del poema en prosa</i> .....                                   | 535        |
| EL CUENTO Y EL MICRORRELATO .....  | 539        |
| <i>Poéticas del microrrelato</i> .....                                     | 545        |
| <i>Sobre algunas poéticas y trayectorias</i> .....                         | 552        |
| <b>CAPÍTULO 6.....</b>   | <b>569</b> |
| <b>DE REPERTORIOS Y TRADICIONES.....</b>                                   | <b>569</b> |
| INTRODUCCION.....  | 569        |
| LOS MODELOS DE LA ORALIDAD .....   | 572        |
| <i>El aprendizaje del repertorio oral</i> .....                            | 572        |
| <i>Características del repertorio de la oralidad</i> .....                 | 578        |
| <i>De las reglas de la oralidad a la definición del cuento</i> .....       | 584        |
| <i>La oralidad en los textos</i> .....                                     | 589        |
| <i>El cambio de repertorio de la oralidad al cuento literario</i> .....    | 594        |
| LOS MODELOS DE LA ESCRITURA .....  | 596        |
| <i>Los escritores más emblemáticos</i> .....                               | 601        |
| <i>Cambios de poética del cuento</i> .....                                 | 607        |
| <i>La tradición hispanoamericana</i> .....                                 | 611        |
| <i>La tradición anglosajona</i> .....                                      | 613        |
| <i>Los repertorios de la literatura fantástica</i> .....                   | 629        |
| <i>Posturas ante el sistema</i> .....                                      | 641        |
| El repertorio español contemporáneo.....                                   | 641        |
| La literatura femenina .....   | 654        |
| <i>Algunas individualidades</i> .....                                      | 665        |
| El repertorio cervantino .....   | 666        |
| Valle-Inclán .....   | 674        |
| Ignacio Aldecoa .....  | 678        |
| Jorge Luis Borges .....  | 683        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO 7.....</b>                                   | <b>687</b> |
| <b>LA METAFICCION .....</b>                              | <b>687</b> |
| UNA DEFINICION DE METAFICCION .....                      | 688        |
| LAS IDEAS LITERARIAS EN EL MARCO DE LA METAFICCION ..... | 697        |
| LA SELECCION DE REPERTORIO.....                          | 703        |
| LOS CUENTOS DEL CUENTO .....                             | 720        |
| <b>CONCLUSIONES.....</b>                                 | <b>731</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA .....</b>                                | <b>759</b> |
| LIBROS DE CUENTOS (AUTORES DEL CORPUS).....              | 759        |
| ANTOLOGIAS DE DIFERENTES AUTORES.....                    | 768        |
| LIBROS, ARTICULOS Y MONOGRAFIAS .....                    | 770        |
| BIBLIOGRAFIA EN LA RED.....                              | 812        |
| OTROS ENLACES DE INTERES .....                           | 815        |
| <b>ANEXO .....</b>                                       | <b>816</b> |
| <b>LAS ANTOLOGIAS DE CUENTOS .....</b>                   | <b>816</b> |



## INTRODUCCIÓN

Los vericuetos que encaminan a una persona que se quiere doctorar en Humanidades hacia su tema de tesis son muchas veces un misterio, pues en su decisión desempeñan un importante papel el azar, la intuición, los consejos y las lecturas hechas aquí y allá. Sin embargo, en las páginas introductorias, la susodicha debe razonar los motivos que la llevaron a decantarse por el asunto en cuestión, es decir el “por qué” de su estudio, como si lo fortuito e irracional no hubiera sido. El resultado es una ficción de pensamiento, que no un pensamiento de ficción.

Siguiendo, pues, la obligación, las siguientes líneas servirán no solo para expresar las motivaciones que suscitaron este trabajo, sino también para presentar la metodología seguida, así como un esquema que lo preludie.

### *El objeto de estudio*

Recordamos el texto donde, en clave de humor, Óscar de la Borbolla decía: “el cuento es carne magra, sabrosa de punta a punta, calculada para saciar el apetito de cualquiera en una sentada y de la que por fuerza no debe sobrar en el plato ningún desperdicio: ni un gordo ni un huesecito abandonado”.<sup>1</sup> Aunque ya habían pasado muchos años desde tal aseveración, lo cierto es que, al menos aparentemente, el cuento en la “novedosa” década de los noventa seguía apareciendo como manjar succulento tanto desde el punto de vista crítico como teórico.

En el año 1993 aparecieron tres antologías sobre el cuento: *Cuento español contemporáneo*, *Son cuentos*. *Antología del relato breve español, 1975-1993*, *Últimos*

---

<sup>1</sup> Óscar de la Borbolla, “Carnalidad del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, p. 563.

*narradores. Antología de la reciente narrativa breve española.*<sup>2</sup> En todas ellas se daba por sentada la existencia de un bloque productivo de cuentos y cuentistas, además de una conciencia de grupo o de fenómeno a partir de la llegada de la democracia a nuestro país. El cuento, a partir de los ochenta, había sufrido cambios. El principal era que muchos escritores parecen estar *especialmente* interesados por el género, sienten el valor del cultivo del relato, no piensan que sea una labor secundaria o creativamente menos interesante, sino que reconocen como maestros a grandes escritores que lo han adoptado: Borges, Cortázar, Faulkner o Carver. En el ámbito editorial se vive un momento relativamente estable en el que los responsables de las editoriales, aunque no lanzan vítores ante un nuevo libro de relatos, al menos no le cierran inmediatamente las puertas. Este fenómeno ponía en circulación un nuevo corpus que exigía la atención de los investigadores. La crítica académica, siempre alerta ante cualquier inflexión en el mundo de los textos, ya se había hecho eco del mismo desde 1980. Y en 1988 aparece una revista especializada con el explícito nombre de *Lucanor*, que dedicó un número al caso del cuento de la década de los ochenta (1991). Posteriormente *Ínsula* (nº 568, 1994), *Foro Hispánico* (1997) y *Quimera* (2004) han publicado salidas especiales al respecto.

He aquí, pues, me dije, un objeto de estudio. Pero como Nuria Carrillo<sup>3</sup> y Jose Luis Martín Nogales<sup>4</sup> ya habían aventurado propuestas para poner cierto orden en la heterogeneidad de escritores de la década de los ochenta, lo que ya en el nuevo siglo hacía falta afrontar de manera perentoria era el estudio de los últimos diez años del milenio. De esta manera, el capítulo tercero de esta tesis se configura como la aportación necesaria, puesto que revisa la obra de los cuentistas españoles de estos años.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993; Fernando Valls (ed.), *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1995*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993; José Luis González y Pedro de Miguel (eds.), *Últimos narradores. Antología del relato breve español*, Pamplona, Hierbaola, 1993.

<sup>3</sup> Nuria Carrillo ya dedicó un excelente estudio a los años 1980-1990 en: *El cuento literario español en la década de los ochenta*, Madrid, FIDESCU, 1997.

<sup>4</sup> José Luis Martín Nogales, “El cuento español actual. Autores y tendencias”, *Lucanor*, 1994, 11, pp. 43-67.

<sup>5</sup> Por otra parte, en el año 2002, apareció el ambicioso libro de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX* (Madrid, Alianza, 2002), definido como un “panorama” sobre el

Para llegar a buen puerto, en tiempo y forma, toda tesis debe someterse a ineludibles restricciones. Y ésta no es una excepción. Habida cuenta del ingente número de obras que se publican en la actualidad, hemos limitado el corpus a los escritores que cuentan, al menos, con un volumen de cuentos publicado en una editorial de ámbito nacional: de ahí, nuestros 67 autores (véase la bibliografía final).

Estos nombres forman parte de varias generaciones de cuentistas a los que cabe, sin embargo, atribuir un contexto similar: viven los mismos cambios narrativos e, incluso, presentan las mismas tendencias literarias. Pero también ofrecen grandes diferencias entre sí. Hay escritores que comienzan escribiendo cuentos y luego lo abandonan (Eloy Tizón), otros publican volúmenes recopilatorios de textos escritos a lo largo de toda su carrera (Almudena Grandes) o han tenido que redactarlos por distintos compromisos editoriales (Rosa Montero). Por otra parte, en España el cuento ofrece una escritura plural sin precedentes. Tal como ha señalado Ana Rueda, las crisis de las editoriales hispanoamericanas han hecho que algunos maestros de allende los mares pasaran a publicar en nuestro país. Por otro lado, problemas socio-económicos como los exilios o la inmigración han hecho que llegaran otros (por ejemplo Neus Aguado).<sup>6</sup>

También, al considerar lo “español”, hemos procurado evitar exclusiones y hemos atendido a nombres imprescindibles en el cuento contemporáneo (Bernardo Atxaga, Manuel Rivas o Quim Monzó) a pesar de que escriben originalmente en lenguas españolas que no son el castellano. Por el contrario, podría llamar la atención las ausencias de algunos apellidos que aparecen en las antologías del momento: ello se debe a que no entran en el criterio convencional de la selección por no haber publicado ningún volumen durante estos años (Laura Freixas o Paloma Díaz-Mas). En suma, hay que tener en cuenta que nuestro propósito es tan solo presentar un muestrario representativo (pero no exhaustivo) del género.

---

cuento. Desde nuestro punto de vista, resultan interesantes los últimos epígrafes donde los autores se detienen en particular en las figuras más destacadas durante el periodo comprendido desde 1975 hasta el año 2000.

<sup>6</sup> Ana Rueda, *Relatos desde el vacío*, Madrid, Editorial Orígenes, 1992.

En torno a 1993 salieron a la luz, a ambos lados del océano, dos antologías con sendas recopilaciones de estudios teóricos sobre el género breve: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, editado por la pamplonesa Hierbaola y *Del cuento y sus alrededores*, publicado en Caracas. Ambos trabajos seguían la senda de Catharina V. de Vallejo<sup>7</sup> y hacían fácilmente accesibles a los lectores hispanos una selección de escritos clásicos sobre el tema, como los de Poe, Cortázar, Quiroga, Baquero Goyanes o Juan Bosch, opiniones de cuentistas y traducciones de otros libros compilatorios anglosajones como el coordinado por Charles E. May.<sup>8</sup> Todas ellas son obras que allanan el camino a aquellos que se quieran acercar a la cuestión del cuento. Sin duda, el trabajo más completo ha sido el realizado por Lauro Zavala, quien ha recogido un gran número de textos en torno a tres asuntos: teorías de los cuentistas, experiencias sobre la escritura del cuento, poéticas de la brevedad y, por último, relatos metaficcionales.<sup>9</sup> Y todavía habrá que recordar en el ámbito hispánico nuevas aportaciones teóricas que han sido recogidas en *Teoría e interpretación del cuento*, volumen rico en nuevas perspectivas<sup>10</sup> y dos congresos realizados en Galicia y Madrid, en 1999 y 2000 respectivamente, que han dado un nuevo empuje a nuestra cuestión, tanto desde el punto de vista teórico como del crítico.<sup>11</sup> En el segundo capítulo resumimos estas aportaciones y dejamos constancia de los pasos ulteriores que quedan por dar.

La Poética del cuento ha sido objeto de interés por parte de teóricos y críticos, que han observado su naturaleza desde los más diversos enfoques: “¿qué es el cuento?”

---

<sup>7</sup> Catharina de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989

<sup>8</sup> Joseluis González (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992; Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997<sup>2</sup> (ed. original 1993); Charles E. May (ed.), *Short Story Theories*, Ohio University Press, 1977 y *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

<sup>9</sup> Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1993; *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995; *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, México, UNAM, 1997; *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998.

<sup>10</sup> Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997 (ed. original 1995).

<sup>11</sup> Carmen Becerra, et alii. (eds.), *Assedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999; José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001.

También los narradores mismos han entrado con frecuencia en el juego. De esta manera, aunque resulte metodológicamente útil diferenciar poética explícita (de los teóricos) y poética implícita (de los cuentistas) lo cierto es que existe una especie de continuo vaivén y en lo que respecta a los escritores de nuestro corpus pues aparecen sus aportaciones “teóricas” en los medios más diversos.<sup>12</sup>

Un tema que todavía no ha sido estudiado suficientemente es la relación de los escritores contemporáneos con los medios de difusión.<sup>13</sup> Lo cierto es hoy en día, cualquier escritor que quiera ganarse la vida con la escritura ha de someterse a las reglas del mercado y estas obligan, por supuesto, a que los autores se coloquen, si es posible, en el “punto de mira”. Suele ser corriente la aparición de plumas notorias en la prensa o, a la inversa, periodistas que dan sus primeros pasos en las páginas de los periódicos para luego desempolvar sus obras de creación o bien escribir algo sobre sus peregrinas experiencias como reporteros, o recopilaciones de artículos de dudosa adscripción genérica. Relatos, columnas, reportajes... aparecen firmados por nombres que luego podemos encontrar en los lomos de los volúmenes que se acumulan en estanterías de bibliotecas y librerías. Por otra parte, al mundo de la letra impresa en papel, hemos de unir la atención al dinámico mundo de Internet, que abre nuevas perspectivas a la conceptualización de la Literatura. También,

---

<sup>12</sup> A lo largo de las siguientes páginas, vamos a tomar la descripción de poética de Cesare Segre quien utiliza los adjetivos “explícita” e “implícita” para diferenciar la naturaleza de los materiales. Tomando sus palabras, entiende por poética: “no los tratados de poética... no las poéticas implícitas, sólo deducibles a posteriori... sino todo lo que los tratados o códigos explícitos o del uso actúa como estímulo para la práctica literaria; lo que expresado en prólogos y manifiestos, dispone o puede disponer de medios expresivos; lo que está presente en el conocimiento colectivo como repertorio de estereotipos, como tradición temática y estilística” según esto el artista dispone de un instrumental semiótico para sus creaciones que reflejan la cultura de la que proceden (*Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 337-338). El problema es que para algunos parece que los teóricos sean los encargados de “explicitar” las nociones teóricas que subyacen a un discurso, mientras que los cuentistas las ofrecen solo a través de sus obras, de allí que hayamos asociado cada adjetivo a un oficio. No obstante, como demuestra este trabajo, las tareas son impermeables y nuestros cuentistas nos ofrecen, no solo poéticas “explícitas” sino también un material “implícito” que el investigador puede trabajar. A lo largo de estas páginas, construiremos, y así lo haremos saber, algunas poéticas implícitas que contrastaremos con lo extraído de las declaraciones de nuestros autores.

<sup>13</sup> Ramón Acín ha realizado un estudio titulado *En cuarentena. Literatura y mercado* (Zaragoza, Mira Editores, 1996) en el cual presenta por una parte cómo han afectado los modernos medios de difusión a las maneras de leer, cómo ha sido tratada la Literatura por los mismos y, por último también analiza cómo ha afectado a algunos géneros. Sin embargo, no aparece ninguna aportación sobre qué supone el oficio de escritor en la actualidad a pesar de que late permanentemente la queja por parte de los autores consagrados la necesidad de estar integrados en lo que se ha venido denominando como la farándula literaria, es decir, los congresos, presentaciones de libros, festejos varios, polémicas en prensa, críticas de libros, entrevistas en la radio y la televisión, ferias del libro... un largo etcétera que entraña la fama de un creador.



en fin, los hombres de letras intervienen en el panorama de la cultura audiovisual: me refiero a su intervención en tertulias y programas de radio, o incluso en espectáculos de televisión.

El caso es que entre congresos, entrevistas, tertulias, prólogos, ediciones, artículos de opinión y reseñas varias, los propios escritores van produciendo una gran cantidad de discursos donde exponen sus ideas y abordan las cuestiones más abstrusas del complejo entramado institucional *Literatura*: entre ellas, la cuestión del género cuento. Conforme a esto, en las dos últimas décadas proliferan, quizás como nunca, nuevas “poéticas del cuento”, un corpus que también precisa atención, pero que habrá que analizar teniendo en cuenta sus peculiaridades.<sup>14</sup>

### *La metodología*

Según Beltrán Almería, en las últimas monografías que se han ocupado del cuento literario español, los investigadores toman dos posibles posturas: o bien se opta por una total indiferencia ante las cuestiones genéricas o bien, por aunar las más diversas soluciones y propuestas con el fin de no desdeñar ninguna posibilidad.<sup>15</sup> Frente al proclamado descrédito a que está sometida una vez más la noción de género en ciertos medios académicos, el ingente material de las poéticas que presentamos muestra que no se puede prescindir de ella, de hecho, los escritores mantienen la cuestión en el candelero, incitados además por los medios de difusión, las instituciones, las editoriales.

Los géneros pueden ser abordados desde muy diversas perspectivas, pero en el primer capítulo, nosotros hemos privilegiado la dimensión social. Volvemos a las aproximaciones que la sociología de la literatura ha hecho a la cuestión de los géneros y, en concreto, a la Teoría de los Polisistemas desarrollada por Itamar Even-Zohar: como sabemos, el teórico israelí, cuyos presupuestos tienen mucho en común con la Teoría

---

<sup>14</sup> En la década de los ochenta Santos Alonso había observado la proliferación de discursos sobre el cuento creados por los propios escritores: “Poética del cuento: Los escritores actuales meditan sobre el género”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 43-52.

<sup>15</sup> Luis Beltrán Almería, “Pensar el cuento en los noventa”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 547-560.

Empírica de la Literatura de Schmidt y los campos literarios de Pierre Bourdieu, ha abordado el estudio de la cultura como un sistema donde lo que imperan no son los factores concretos (consumidor, productor, institución, mercado, producto y repertorio), sino las relaciones entre todos ellos. Por tanto, si se quiere abordar cualquiera de estos elementos, no se puede hacer de forma aislada, sino que se ha de partir de esas interacciones. Así que el objetivo de este trabajo, a este respecto, va a ser poner en contacto las reflexiones sobre un género concreto (el cuento) con el sistema genérico, literario y cultural. Las poéticas del cuento suponen un puente entre el modelo genérico empírico que conoce y adopta el autor y su propia intuición abstracta del mismo. Sin embargo, como hemos dicho arriba, los discursos explícitos que los autores profieren, como “poéticas” suyas, en los medios de comunicación pueden responder simplemente a las necesidades del *marketing* que pretende “vender” un nombre (y sus productos), situándolo en el punto de mira de los medios, los modos y las modas literarias..., mundos pequeñitos e irrelevantes donde los haya, lo que veríamos los que nos dedicamos a estas cuestiones si fuésemos capaces de observarlos más allá de nuestro propio *habitus*.

Dicho lo cual, este trabajo intentará, en fin, poner de manifiesto las relaciones entre los factores del sistema y las poéticas, respondiendo a la pregunta de qué hace que un autor diga que el cuento es X, Y, Z, enunciado donde cada incógnita es una propuesta de definición del género. Mediante esta metodología, se conectarán todos los asuntos recorridos en las fases previas: la crítica (y su constitución), la teoría, las editoriales, los cuentistas, y el público. Las poéticas del cuento, en suma, se presentan como un sistema discursivo de relaciones en la que investigadores, público y creadores estamos mutuamente implicados.

### *Estructura del trabajo*

Recapitulemos. Los tres primeros capítulos son un recorrido panorámico y (levemente) crítico por las cuestiones que atañen al estudio.

El primer capítulo trata de las diferentes aproximaciones a la definición de los géneros. Estos pueden ser entendidos de diversas maneras: como término de clasificación, como norma o bien como parte de la competencia literaria. Nuestra intención, en esas

páginas, no ha sido proporcionar un exhaustivo estado de la cuestión, sino extraer un breve índice de problemas que nos lleve al asunto tratado en el trabajo: la pragmática del género *cuento*. Son páginas que contienen la metodología de la tesis y resumen las “metodologías” (actitudes) que adoptan diversos cuentistas ante su género.

El segundo capítulo repasa diferentes propuestas para la definición del cuento, centrándose en aquellas basadas en la perspectiva del autor. Al igual que en el apartado anterior, he procurado poner en relación los rasgos señalados por los teóricos y los advertidos por los propios cuentistas. Se ha hecho un alto en el camino para revisar las famosas poéticas de tres maestros del cuento –Poe, Cortázar y Quiroga- y comprobar, a su luz, la pertinencia de la metodología empleada.

Este pequeño experimento pone de relieve de forma singular la importancia de un buen conocimiento del autor a la hora de abordar correctamente el análisis de su trabajo: de ahí, la confección del tercer capítulo donde, además de un panorama sobre las principales tendencias sociales y literarias del momento, hay una ficha bibliográfica de cada escritor presente en el corpus.

El capítulo cuarto ofrece un importante volumen de materiales acerca de las opiniones de los autores sobre el cuento (lo consideramos “el núcleo duro” de nuestra aportación). Las fuentes de donde se extraen estas ideas sobre la literatura, los géneros y sus manifestaciones son las siguientes:

- a) encuestas y entrevistas sobre la cuestión.
- b) sus propios artículos y textos en la prensa periódica o especializada.
- c) ensayos específicos.
- d) prólogos a obras propias y ajenas, pertenecientes o no al género en cuestión.
- e) los propios textos de ficción.

La lectura de este corpus proporciona una sensación extraña: todos dicen más o menos lo mismo, pero todos lo dicen de forma diferente. Para poder comprobar la

redundancia, hemos empleado instrumentos informáticos que permiten establecer unas estadísticas sobre las palabra clave de estos textos (análisis cuantitativo). Esta primera fase permite establecer los asuntos principales sobre los que giran los discursos de nuestros autores, tal como la brevedad, las cuestiones formales, la búsqueda del efecto, la historia del cuento y la mezcla de géneros. Algunas de ellas pueden entenderse como *imitatio* por la que los autores emplean una suerte de repertorio preconcebido para definir su género: las teorías, las ideas expresadas por cuentista anteriores, el saber común... Aunque no cabe excluir que la identidad de objeto produzca identidad de conceptualización. Sería lo de sentido común, pero...

Una segunda herramienta de análisis cualitativo permitirá que visualicemos en forma de mapa de conceptos las conexiones entre las definiciones. Por ejemplo, los autores eligen estos rasgos en función de un objetivo y del contexto de enunciación que definen unas relaciones entre los rasgos señalados (análisis cualitativo). Esto implica que hace falta analizar cada subgénero del discurso en el que aparecen las poéticas, tal y como se verá en los últimos apartados del capítulo. Por supuesto, hay que tener en cuenta en estas estadísticas que no todos los autores tienen acceso a los mismos medios de difusión de sus ideas (depende mucho del nivel de *consagración*). Este primer contacto con los discursos ya deja de manifiesto algunos usos y costumbres en la definición del género que merecen ser atendidos de forma independiente.

El análisis cuantitativo delata que uno de los principales recursos que emplean los escritores para definir el cuento consiste en compararlo con otros géneros como la novela, el periodismo o la poesía. De acuerdo con esto, en el capítulo quinto vamos a comprobar de qué manera funcionan las comparaciones en las diversas poéticas. Acudiremos, en fin, como último paso, a los propios cuentos y encontraremos (o no) la adecuación entre las ideas explícitas sobre el cuento y los principios implícitos en las creaciones de los cuentistas.

El capítulo sexto está a medio camino entre la poética explícita y la implícita. Los cuentistas mencionan en sus definiciones rasgos que proceden de modelos literarios tanto orales como escritos. Nuestro objetivo, en este apartado, va a ser localizar cuáles son las

fuentes más constantes, y qué relación guardan estas fuentes entre sí y con las producciones que los cuentistas nos ofrecen de *facto*.

Un último capítulo para la metaficción. En ocasiones, través de los propios cuentos, los escritores nos hablan del hecho creativo de una manera diferente a como la hacen a través de una entrevista o un ensayo. Su entidad aparte merece que antes de concluir se dediquen también unas páginas a esta cuestión.

### UNA APROXIMACIÓN A LA CUESTIÓN DEL GÉNERO LITERARIO

#### LA EXPRESIÓN DE UNA ESTRATEGIA

El cuento ofrece un complejo material de estudio para críticos y teóricos. Durante décadas estos han observado su naturaleza desde los más diversos enfoques, dando lugar a respuestas muy variadas. Según Luis Beltrán Almería, entre las modernas aportaciones al estudio del relato breve existe un exagerado eclecticismo en los presupuestos.<sup>16</sup> El problema radica en que, muy pocos se han molestado en aclarar su postura metodológica ante la noción de género o se han parado a pensar: ¿qué es el género cuento? Por ello vamos a comenzar este trabajo con una breve exposición de las teorías del género heredadas del siglo XX (y digo “vamos” con el mismo plural de modestia del que me serviré a lo largo de esta tesis, pero que no busca en modo alguno resultar enfático).

En aras de la claridad académica, pensamos que resulta imprescindible en cualquier investigación hacer explícito el soporte conceptual en que se funda y la opción metodológica que se abraza o, si esto último no es posible, al menos la estrategia general que encaramos para que el lector nos siga. Nuestra intención, al obrar así, no es detenernos en una completa revisión sobre la naturaleza del género, puesto que esto traería a la palestra cuestiones que rebasan el objetivo de nuestro estudio, sino esbozar algunos problemas.

Por otra parte, los géneros sirven para valorar e individualizar la experiencia literaria. La aproximación genérica, en principio, no niega que cada obra sea única en algún aspecto. De hecho, la demostración más evidente de su singularidad es su formulación textual particular; no obstante, el entroncar una obra con las coordenadas espacio-temporales de su emisión, es decir, con el momento en el que se escribió, nos permite

---

<sup>16</sup> Luis Beltrán Almería, “Pensar el cuento en los noventa”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 547-560.

constatar claramente la aportación individual del autor al modelo. En esto estamos de acuerdo con la posición defendida por Miguel Ángel Garrido en su estudio preliminar a la antología *Teoría de los géneros literarios*, según el cual: “el género, al situarse en una zona intermedia entre la obra individual y la literatura toda como institución, nos permite indagar las relaciones entre estructura y temática, forma (del contenido y de la expresión) e historia”.<sup>17</sup> Por tanto, desde el punto de vista teórico resulta imprescindible la investigación en términos de género, ya que: “es una encrucijada privilegiada para otear los principales problemas de la teoría de la literatura atendiendo a la vez a la creación individual, al componente lingüístico y al factor social”, de modo que sería un error abandonar el uso de una atalaya tan estratégicamente situada.<sup>18</sup>

En nuestro trabajo vamos a adoptar una perspectiva pragmática para estudiar el género literario. En el siglo XX, los estudios de Teoría de la Literatura han seguido en gran medida las novedades introducidas en la lingüística, tanto es así que, cuando a la semántica y sintaxis se le sumaron las primeras corrientes pragmáticas en el estudio del lenguaje se produjo el mismo fenómeno en los estudios sobre el texto literario por la necesidad de analizar no sólo el texto sino al acto comunicativo en conjunto. La Pragmática es, pues, aquella disciplina que pretende estudiar la obra en un contexto comunicativo y piensa que éste determina tanto la forma como el contenido. Según José Domínguez Caparrós, la Pragmática Literaria ha desarrollado dos tendencias distintas: en un sentido amplio en aquellos trabajos que estudian los contextos de producción y recepción así como las condiciones de índole histórica, social o cultural que lo determinan; por otra parte, en un segundo grupo la disciplina comprende una *teoría de la acción* que abordaría la cuestión de si existen unos actos lingüísticos especiales para la Literatura, con rasgos propios tomando como punto de partida los estudios de Austin y Searle sobre los actos de habla.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Miguel Ángel Garrido, “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989, p. 25.

<sup>18</sup> Miguel Ángel Garrido, “Una vasta paráfrasis...”, *Ibid*, pp. 25-26.

<sup>19</sup> José Domínguez Caparrós, “Literatura y actos de lenguaje”, VV.AA., *Pragmática de la comunicación literaria*, Jose Antonio Mayoral (ed.), Madrid, Arco, pp. 83-121.

Entre los desarrollos de esta segunda corriente, tienen especial interés las ideas de Marie Louise Pratt, quien en su libro *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, está en claro desacuerdo con los que habían hablado de la literatura como un “acto de lenguaje” diferenciado. Para llegar a esta afirmación se basa en la imposibilidad de distinguir entre la narración natural no literaria de la que sí lo es. De este modo, si no hay un solo rasgo diferenciador la cuestión de lo literario debería enfocarse de un modo distinto: la teoría de los actos del lenguaje. Siguiendo este camino, llega a la conclusión de que la literatura es un tipo de mensaje que puede ser explicado como cualquier mensaje perteneciente a un discurso pero que presenta una situación comunicativa diferente. Este tipo de aproximación ha sido aplicado al estudio de los géneros por el teórico Tzvetan Todorov. Desde su particular punto de vista toda la literatura puede reducirse a los géneros que corresponden a actos de lenguaje, y estos son la codificación de propiedades discursivas.<sup>20</sup>

Nosotros vamos a dejar de lado estas aproximaciones para adoptar el sentido laxo de la Pragmática que abarca no sólo a los estudios biográficos e históricos sino también a los socio-críticos y culturales y a teorías centradas en los efectos sociales de la obra, como la teoría de la recepción o la ciencia empírica de la literatura. En este amplio conjunto podremos incluir la clave sociológica en la cual se inscriben las teorías de Even-Zohar y de Bourdieu que van a ser el sustento de nuestra argumentación posterior. Una pregunta que surge en relación con los géneros es: “¿cuáles son las realidades sociales que en un momento dado invitan a unas formas y prohíben otras?”<sup>21</sup> Este interrogante pone en el epicentro de la investigación al emisor, puesto que es el intermediario entre las normas, modas y tendencias y la producción de un texto. La cuestión nos hace pensar, en cómo el escritor responde según las distintas presiones de índole social o cultural, cómo estas afectan a su creación, y cómo inciden en las opciones genéricas que adoptará. Pero, en ocasiones, los escritores son autores de otros discursos sobre la literatura en general, sobre

---

<sup>20</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 31-48 (trad. Antonio Fernández Ferrer).

<sup>21</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Los géneros literarios: teoría y análisis”, *La musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, p. 147.



su obra, sobre los géneros... Estas aportaciones también se verán afectadas por las mismas instancias relativas al medio en el que aparecen. Por tanto, la pregunta va a orientar nuestras investigaciones va a ser: ¿Qué es lo que lleva a una autor X a decir que el cuento consiste en Y? Para su solución tomaremos el material de las poéticas explícitas del cuento que analizaremos gracias al utillaje teórico antes mencionado. En resumen, tales y cuales, son los puntos que, después de sistematizar vamos a tener en cuenta.

## **DISTINTAS APROXIMACIONES A LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS**

### *NIVELES Y OBJETIVOS*

Uno de los asuntos que precisan de una aclaración previa antes de continuar es el ingente material de estudio que puede ser abordado desde la perspectiva de los géneros. Podemos adoptar el *corpus* de las artes en general, la totalidad de las manifestaciones verbales (orales o escritas), o las que son denominadas como literarias, también los grupos de textos bajo una unidad teórica (son los grandes géneros o modos), o bien las realizaciones históricas de conjuntos de obras, o, por último, relacionar el género con unas obras concretas.<sup>22</sup> Según adoptemos un material u otro estaremos en un nivel distinto de abstracción. Esto nos lleva a la segunda cuestión: conviene distinguir cuatro posibles acepciones del término “género”, ya que puede referirse tanto a clasificaciones muy amplias que se basan en propiedades generales (géneros fundamentales o tipos), hasta aquellas que aluden a clases históricas tales como la novela, el cuento, los sonetos... o variedades temáticas o formales (novela picaresca, policíaca, amorosa etc...) o históricas (novela gótica, drama isabelino...). Estos cuatro niveles, que han sido señalados acertadamente por el profesor Garrido Gallardo, corresponden a la distinción entre géneros teóricos, géneros históricos, subgéneros teóricos o subgéneros históricos,

---

<sup>22</sup> Arriba hemos parafraseado a Kurt Spang quien distingue, usando otras palabras, cinco niveles distintos de abstracción en los estudios genéricos: 1. las manifestaciones verbales en general, 2. la literatura en su totalidad, 3. la forma fundamental de presentación literaria o género teórico, 4. el posible grupo al que pertenece y 4. la obra literaria individual (*Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 15). Nos hemos atrevido a añadir un sexto nivel de observación ya que los géneros también se pueden estudiar por sus relaciones entre las diferentes artes. El mismo Spang es coordinador de un volumen en el que se estudian estos aspectos: *Los géneros en las artes* Multiva Baja (Navarra), Universidad de Navarra, 2001. Por otra parte debemos añadir que la diferencia entre el nivel tres y el cuatro no está clara en su explicación; imaginamos que el autor está empleando la distinción que ha hecho Todorov entre géneros teóricos e históricos (*Vid.* T. Todorov, “El origen...”, *Op.cit.*).

respectivamente.<sup>23</sup> El caso que nos ocupa, el cuento, se encuentra en un punto de este *continuum* ordenado: en el nivel de los géneros históricos, que a su vez presentará sus correspondientes variedades formales o temáticas.

Una vez hemos aclarado el estatuto de nuestro *corpus* y nuestro nivel de abstracción, vamos a interesarnos por las perspectivas desde las que se pueden abordar estos materiales. Los estudios genéricos pueden tener dos acepciones o dos tipos distintos de ambición teorizadora. Bernard E. Rollin los ha descrito de la siguiente manera: por un lado están aquellos trabajos orientados hacia la postulación de nociones relativas al género a partir de las cuales describir, catalogar o explicar las obras literarias; por otro, aquellos trabajos en los que el objeto a observar es la propia lógica de los estudios, una disciplina que entronca más con la filosofía y la más pura abstracción.<sup>24</sup> Esta dualidad se debe a que el concepto “género” es un concepto de clase que sirve para decir “el cuento es un género”, y un concepto individual que permite afirmaciones de este tipo: “el relato X es un cuento”.<sup>25</sup>

Dentro de la “teoría del género” más alejada de la filosofía, los autores pueden adoptar el mismo objeto pero con distintas finalidades. Hemos agrupado, a grandes rasgos, éstas en los siguientes tres grupos: 1. pretensión *clasificadora* en busca de límites, basándose tanto en esencias como en rasgos de diversa índole; 2. pretensión *descriptiva* de las variedades históricas de los géneros; 3. pretensión *normativa* con el afán de establecer preceptos de formación o interpretación.<sup>26</sup> Ni que decir tiene que esta división no siempre

---

<sup>23</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Los géneros literarios...”, *Op.cit.*, 1994, p. 141.

<sup>24</sup> Bernard E. Rollin, “Naturaleza, convención y Teoría del género”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 130 (trad. Eugenio Contreras).

<sup>25</sup> Mario Bunge matiza la diferencia entre ambos: “Los *conceptos individuales* se aplican a individuos, ya determinados (conceptos individuales específicos), ya indeterminados (conceptos individuales genéricos)”, mientras que “Los *conceptos de clases* se aplican a conjuntos de individuos, como en el caso de «cobre», que se aplica al conjunto de todas las posibles muestras de cobre; o bien a conjuntos de conjuntos, como en el caso de «viviente», que abraza a todas las especies biológicas” (*La investigación científica*, Barcelona, Ariel, 1983, pp. 78-79). La determinación de “individuo” varía mucho según el nivel de análisis adoptado. Por esta razón “género” es por sí mismo un concepto individual definido, pero a la vez con respecto al conjunto de géneros es un concepto de clase.

<sup>26</sup> Kurt Spang en su manual sobre los géneros hace un esfuerzo por sintetizar los distintos acercamientos y señala cuatro tipos de enfoque: específico, clasificador, histórico y funcional. El nuevo nivel “específico” que añade, parece incluir todos aquellos estudios que, usando el concepto de género, tienen una orientación vinculada a los objetivos y planteamientos de otras disciplinas (sociológico, psicológico, antropológico...). En

es tan clara y en muchas ocasiones dentro de un mismo trabajo podemos encontrar entremezclados distintos objetivos. Por ello, a pesar de que metodológicamente lo ideal sería poder establecer claras diferencias, no siempre es posible. Por poner un ejemplo muy conocido: el mismo Aristóteles en su *Poética* ofrecía tanto una clasificación de la tragedia, la comedia y la epopeya, como una exposición del origen y la evolución de estos géneros, tanteando en su historia y deteniéndose en la consideración de los efectos de la tragedia.

A estas diferentes perspectivas hay que añadir que los estudios pueden hacerse contemplando las obras del pasado desde el momento en el que el investigador escribe o bien escrutando los principios universales por los que se rigen los géneros para así abarcar los modelos futuros todavía no realizados.<sup>27</sup> También pueden diferenciarse distintas finalidades en los tratados sobre los géneros: aquellos que sólo buscan describir el objeto de estudio o bien los que pretenden tener cierta capacidad preceptiva ofreciendo una guía para el buen escribir. Bien es cierto que hoy en día existe un claro rechazo a la normatividad y las poéticas contemporáneas son más bien teóricas y descriptivas.<sup>28</sup>

Con este índice brevísimo, nuestra intención ha sido proporcionar una pequeña base que emplearemos para desentrañar la enrevesada amalgama de teorías sobre el cuento a la que dedicaremos el segundo capítulo. Jean Marie Schaeffer, en una crítica contra las teorías genéricas, proponía un resumen de las respuestas más frecuentes a la pregunta de qué es un género: “ya una norma, ya una esencia ideal, ya un modelo de competencia, ya un simple

---

cuanto al enfoque funcional que apunta el profesor de la Universidad de Navarra, nosotros pensamos que se puede partir de la función para establecer su descripción y su posterior clasificación, de igual forma que se pueden acotar restricciones sobre su uso: por tanto, la función se puede sumar a otras cualidades -formales, cuantitativas, enunciativas- que realmente pueden ser empleadas en cada uno de los enfoques (*Los géneros en las artes*, Multiva Baja (Navarra), Universidad de Navarra, 2001).

<sup>27</sup> En un trabajo imprescindible, Todorov se enfrenta al reiterado problema de que existen dos maneras de observación empírica de los hechos: o bien con respecto a su serie diacrónica, o bien a partir del análisis abstracto de las categorías. Tal problema fue solucionado gracias a la separación entre lo que él denomina géneros históricos y géneros teóricos, basados en la descripción empírica y en la teorización abstracta respectivamente. La solución que Todorov da al problema consiste en la separación entre dos tipos de enfoque: el descriptivo prospectivo frente a un enfoque clasificatorio especulativo. Con este ejemplo observamos uno de los problemas más frecuentes en aquellos trabajos que pretenden comparar distintas propuestas, y es que los resultados de estudios individuales muchas veces no se pueden cotejar entre sí ya que no sólo los objetivos de cada uno y los métodos de trabajo son claramente diferentes, sino que también sus pretensiones y áreas de estudio pueden ser divergentes y, por tanto, no pueden ponerse en entredicho los unos a los otros (Todorov, “El origen...”. *Op.cit.*).

término de clasificación”.<sup>29</sup> Unos años después, en su libro *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, profundiza en la pluralidad de lógicas genéricas que encierran estos enfoques.<sup>30</sup> Según nuestra opinión, cada postura implica una manera de ver la realidad textual y de comprender la relación entre el objeto y su teoría, lo cual implica por otra parte, un vínculo distinto entre el género y sus usuarios. Vamos a partir de tres puntos –normatividad, clasificación y competencia genérica- para exponer algunas de las propuestas que se han hecho en torno a los géneros literarios y que nos servirán para presentar algunas de nuestras tomas de posición dirigidas hacia el enfoque sociológico-pragmático.

#### *NORMATIVIDAD DEL GÉNERO LITERARIO E INSTITUCIÓN SOCIAL*

En la poética clasicista, el género implicaba ciertas reglas de creación a las que el poeta debía de ajustarse, es decir, esquemas establecidos o estructuras formales dentro de los cuales el autor podía verter el fruto de su inspiración. Por otra parte, las preceptivas proporcionaban unas herramientas útiles para el enjuiciamiento de las obras, de manera que servían tanto para comprender su intención como para valorarla. Con el tiempo, la práctica literaria, se ha ido liberando de esa vieja concepción, sobre todo a partir del Romanticismo, que acabó disolviendo la actitud normativa y conservadora que impedía o rechazaba la desobediencia de los modelos y autores establecidos para su imitación. Desde entonces, la actitud de los artistas ante la creatividad fue cambiando; los códigos expresados por los manuales al uso pasaron a estar sujetos a constante revisión de modo que rápidamente unos rasgos genéricos se convertían en caducos, mientras que aparecían otros nuevos que los desplazaban. Si antes era imperativo el seguimiento fiel de las autoridades pertenecientes al canon y a los preceptores del sistema, ahora, la ruptura, la “originalidad” y el diferir de todos los demás se convierte en la máxima aspiración para un artista. Un incentivo para tal cambio fue el aumento progresivo de lectores favorecido tanto por el proceso de alfabetización de la población, como por la mayor rapidez de difusión impulsada por los

---

<sup>28</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Los géneros literarios...”, *Op.cit.*, 1994, p. 112.

<sup>29</sup> Jean Marie Schaeffer, “Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 155 (trad. Antonio Fernández Ferrer).

<sup>30</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.

bajos costes de la impresión. Gracias al aumento de las publicaciones se incrementó la actividad creadora, y en consecuencia, los géneros literarios pudieron pasar a sufrir transiciones más rápidas. Kurt Spang, ha señalado la existencia de un “cisma” entre las distintas concepciones de la creación artística a partir del punto de inflexión del siglo XIX.<sup>31</sup>

La tradición de las preceptivas pone de manifiesto el género como institución.<sup>32</sup> A ello se ha llegado por la existencia de una comunidad que a lo largo del tiempo se ha esforzado por transmitir unos conocimientos que tomaba lo suficientemente en serio como para fijar unas determinadas pautas de conducta tanto para los escritores como para los lectores y críticos.<sup>33</sup> Podemos decir que se cumplen las condiciones que requiere la institucionalización: un amplio número de individuos pertenecientes al sistema social

---

<sup>31</sup> Kurt Spang, *Géneros...*, *Op.cit.*, pp. 21-22.

<sup>32</sup> Según definían Wellek y Warren, “imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuestos por éste” (René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1962, p. 271 (trad. José María Gimeno)). La etimología de “institución” remite al latinismo *institutio-onis*, derivado del verbo *instituo* (compuesto del verbo con significado 'estar de pie' *sto* y el prefijo *in*). Entre sus acepciones, puede ser tanto el establecimiento o fundación de una cosa y como la misma cosa establecida (*DRAE*). Este concepto de “institución” es de uso común en todas las ciencias sociales, por lo que tiene distintos sentidos según la disciplina y la tradición teórica. Por poner un ejemplo, en sociología son aquellas “conductas, usos sociales, valores, ideas aceptadas o impuestas, con carácter permanente, uniforme y sistemático”, más que permanencia tienen que tener cierto propósito de duración, con el siguiente matiz “mediante instrumentos que aseguran el control y cumplimiento de una función social” (Salustiano del Campo, Juan F. Marsal y José A. Garmendia, *Diccionario de ciencias sociales*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, pp. 1121-1122). Se trata de un concepto importante incluso para la propia definición de la disciplina ya que Durkheim definió la sociología como: “la ciencia de las instituciones de su génesis y su funcionamiento” y define a éstas como “todas las creencias y formas de conducta instituidas por la colectividad”. Durkheim subraya la cara externa de la coerción por lo que hay que tener en cuenta también cómo afecta esto a la conciencia de los individuos (*Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Schapire Editor, 1971, p. 19 (trad. Paula Wajzman)). Para Parsons, las instituciones integran los sistemas de acción haciendo que las motivaciones de los individuos se correspondan con las expectativas derivadas de las normas y los valores compartidos, y que los varios subsistemas funcionales que integran el sistema social se ajusten recíprocamente de manera eficaz. Establece una clasificación de instituciones: relacionales, regulativas y culturales entre las que se encuentran las creencias cognitivas (Talcott Parsons, *El sistema social*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 54-63). Sin embargo, en nuestra disciplina el concepto de género e institución está particularmente vinculado en las teorías de Elisabeth E. Bruss para la cual los géneros literarios son análogos a los actos ilocucionarios, son el reflejo de situaciones lingüísticas que podemos reconocer gracias a la institucionalización en una comunidad (“L’autobiographie considérée comme acte littéraire”, *Poétique*, 1974, 17, pp. 14-26; cit. en José Domínguez Caparrós. “Literatura y actos de lenguaje”, *Op.cit.*, pp. 107-108).

<sup>33</sup> El fenómeno de la institucionalización ha sido definido como el “proceso de fijación de determinadas pautas de conducta que debe repetirse de manera regular (en determinadas situaciones) en forma de instituciones” (Karl-Heinz Hillmann, *Diccionario enciclopédico de sociología*, Barcelona, Herder, 2001, p. 478).

aceptan unas normas, las toman en serio y son conducidos por ellas en las circunstancias adecuadas.<sup>34</sup> Aunque las poéticas ya no se tiñan de normatividad, la situación no ha cambiado tanto. No podemos ignorar que los autores siguen actuando en relación con los géneros, aceptándolos o negándolos, mientras que los lectores aceptarán de un modo diferente los textos según se ajusten a dichas normas que habrán aprendido en la escuela o por la experiencia.<sup>35</sup> Este proceso de institucionalización tiene una rentabilidad social, sirve para que los actores se habitúen a determinadas conductas y para que los receptores sepan lo que puede acontecer. De hecho, esto supone un argumento a favor de la institucionalización ya que permite un importante ahorro de esfuerzo para los usuarios.<sup>36</sup> Uno de los efectos de dicho proceso es que sirve para aliviar la presión de tomar decisiones ya que afecta sobre todo a “la limitación de las opciones”.<sup>37</sup> Lo que ha sucedido en la literatura contemporánea es una amplitud de las posibles relaciones entre el sujeto y el género, se han institucionalizado no sólo el seguimiento sino también la ruptura, que también tiene ciertas limitaciones, pero los géneros siguen siendo, tal y como expresaba Ortega y Gasset: “las funciones poéticas, direcciones en que gravita la generación estética”.<sup>38</sup>

---

<sup>34</sup> Salustiano del Campo, Juan F. Marsal y José A. Garmendia, *Diccionario de ciencias sociales*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975, p. 1123.

<sup>35</sup> Sin duda, esta idea de que los géneros son fenómenos históricos que determinan modelos de comportamiento no es patrimonio de los autores aquí citados. Tal y como nos hace ver Francisco Vicente Gómez, Bajtín en su propuesta para una “poética teórica sociológica” hace falta comprender la sociabilidad e historicidad de los fenómenos literarios, entre ellos, los géneros literarios (“La teoría estético literaria de Mijaíl Bajtín: la «poética sociológica»”, Mario García-Page Sánchez *et alii*, *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 67-80). Este mismo teórico, retomando algunas ideas bajtinianas y enlazándolas con el pensamiento genérico de Claudio Guillén, resalta cómo los géneros literarios comparten la doble dimensión dirigida hacia el autor y el lector pues son: “tipos estables de enunciados, despliegan una capacidad hipercodificadora (llámese ‘superestructuras’ o estructuras globales) que permiten a un texto definirse como tipo. Este hecho los convierte en caminos de inscripción histórica de la praxis verbal literaria; en modelos de escritura para el escritor y en pautas de interpretación para los lectores)” (“Escritura y forma literaria: Augusto Monterroso y el arte de contar cuentos. Análisis de *El concierto*”, Ricardo Escavy Zamora *et alii* (eds.), *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, vol II., Murcia, Universidad de Murcia, 1997, p. 851).

<sup>36</sup> Salvador Giner, *et alii* (eds.), *Diccionario...*, *Ibid.*, p. 383

<sup>37</sup> Salvador Giner, Emilio Lamo de Espinosa, Cristóbal Torres (eds.), *Diccionario...*, *Ibid.*, p. 381.

<sup>38</sup> Este comentario apareció en su libro de 1914 *Meditaciones sobre el Quijote* donde dedica un breve epígrafe a la cuestión de los géneros literarios. Ortega no admite la separación entre la forma y el fondo aunque acepta que no son la misma cosa. La razón de que sean inseparables se debe al momento de la génesis de la obra ya que la forma emana del fondo, tal y como decía Flaubert, igual que el calor del fuego. Es decir, el tema y el

En esta línea Stempel ha defendido una concepción por la cual el género: “es una especie de dispositivo destinado a regular la investidura de una o varias cualidades con vistas a la función que se piensa están llamadas a ejercer en la recepción”.<sup>39</sup> Según el autor, cada texto literario implica un modelo de realidad concreto de forma autónoma a la realidad referencial exterior. El papel que desempeña la recepción en este proceso es la concreción de dicho modelo en función del género que, por otra parte, funciona como intermediario imponiendo unas condiciones sobre el producto final en el que desemboca el texto. De esta manera, el género es concebido como un código literario, un conjunto de normas que tienen un fin: “es una instancia que asegura la comprensibilidad del texto desde el punto de vista de su composición y su contenido”.<sup>40</sup>

En el proceso de institucionalización de una serie de reglas, entra en juego la sociedad y la cultura que emplea un género literario. Por tanto, también es necesario el estudio de la relación entre estos factores. Cabría pensar que ésta ha sido una tarea de la que se ha ocupado la sociología de la literatura, pues esta disciplina tiene por objeto de estudio el análisis de las relaciones existentes entre la literatura y el medio social en el que surge (económico e ideológico), y que trata de investigar los procesos de emisión, mediación y recepción de los textos literarios. El profesor de la Universidad de Burdeos, Robert Escarpit encabeza una tendencia dentro de la disciplina que se preocupa de la descripción de los factores que inciden en los procesos e instancias relacionados con la literatura: producción,

---

aparato expresivo son distintos pero indisolubles (José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 181).

<sup>39</sup> No debemos olvidar que Stempel distingue entre “Géneros” y “modos”. Reconoce la confusión terminológica que existe en torno a “modo”. Según Scholes “modo” es un tipo ideal. Mientras que para él corresponde, más en la línea de Genette, a una situación de enunciación que son: “cualidades que son puestas en práctica para condicionar de una manera u otra al receptor” (“Aspectos genéricos de la recepción”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 246 (trad. María Josefa Figueroa)).

<sup>40</sup> Lo único que hay que objetar a esta propuesta es que al poner el énfasis en la recepción, deja de lado al autor, que es el verdadero responsable de la selección y creación de dichas marcas de género cuando decide que el lector tenga una determinada respuesta. También lamentamos que Stempel opte por no estudiar los procesos de institucionalización, a pesar de la relevancia que tienen en su ideario, ya que considera que se trata de una “empresa dificultosa y de éxito incierto” (Wolf Dieter Stempel, “Aspectos genéricos...”, *Ibid.*, pp. 244 y 247).

distribución y consumo, basándose en los métodos estadísticas.<sup>41</sup> En la misma corriente del empirismo se encuentra el grupo *NIKOL* encabezado por Siegfried Schmidt del que hablaremos más adelante. Sin embargo, no encontramos en esta línea de la sociología de la literatura preocupación por los géneros más allá de la aceptación que tienen unos frente a otros. Han sido otros los enfoques que han abordado esta cuestión. Precisamente Lucien Goldmann sugería a Escarpit de que además de la difusión y recepción de las obras sería útil que acudiera a la creación y así integrara: “el dato y los esquemas estáticos en un análisis positivo de las leyes de transformación y del devenir”.<sup>42</sup> Frente a la teoría empírica, la postura de Goldmann se encuentra en la línea del estructuralismo genético y la filosofía dialéctica.<sup>43</sup> Para Goldmann el pensamiento filosófico y las obras de arte son manifestaciones de las estructuras mentales de un sujeto colectivo. Sostiene que en la unidad de estructura y en la visión de totalidad radica, en gran parte, el carácter estético de las obras que han sobrevivido.<sup>44</sup> El investigador de la literatura debe proceder del siguiente modo: dentro del dominio estético debe descubrir una estructura que de cuenta de la totalidad del texto. De ahí hay que pasar a la explicación, relacionando la obra con estructuras exteriores: la estructura mental de un grupo social.<sup>45</sup> Esta forma de comprender

---

<sup>41</sup> Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 5; existe una traducción española del libro: *Sociología de la literatura*, La Habana, Instituto del Libro, 1970 (trad. Virgilio Piñera).

<sup>42</sup> Lucien Goldmann, “El estructuralismo genético en sociología de la literatura”, Barthes *et alii*, *Literatura y sociedad: Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, p. 206 (trad. R. de la Iglesia).

<sup>43</sup> La postura de Lucien Goldmann ante la disciplina sociológica es la siguiente: “La sociología estructuralista genética de la cultura ha originado un conjunto de trabajos que se caracterizan, sobre todo, por el hecho de que sus autores, con el deseo de establecer un método operatorio para el estudio positivo de los hechos humanos –particularmente de la creación cultural-, se han visto obligados a regresar a una reflexión filosófica que podríamos calificar, de una manera bastante general, de dialéctica”. (“La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, Lucien Goldmann (*et alii*), *Sociología de la creación literaria*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, p. 11 (ed. orig. 1968) (trad. Hugo Acevedo)).

<sup>44</sup> Antonio Sánchez Trigueros, *Sociología de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 129.

<sup>45</sup> Lucien Goldmann señala el proceso que se debe seguir en la investigación sociológica de la literatura: “En el caso de la sociología de la literatura, ello significa que, para comprender la obra en estudio, el investigador debe en muy primer término tratar de descubrir una estructura que rinda cuenta de la casi totalidad del texto, observando, con este propósito, un regla fundamental –que los especialistas de la literatura no respetan, pro desgracia, sino muy rara vez-, a saber, que el investigador debe tener en cuenta todo el texto y no añadirle nada. Y significa también que debe explicar la génesis del texto procurando mostrar de qué modo y en qué medida la elaboración de la estructura que ha puesto en evidencia en la obra posee un carácter funcional, es



el estudio de las obras literarias desde el punto de vista de la sociología produce una serie de consecuencias relevantes. Por ejemplo, conduce a la no aceptación de las intenciones conscientes de los autores, ya que éstas se semejan más a índices interesantes, aunque no privilegiados, para conocer la obra. Del mismo modo, según su postura no hay que sobreestimar la importancia de la biografía y la psicología de un individuo lo que pone en evidencia, una vez más, la orientación social de su estudio.<sup>46</sup>

En cuanto a la aportación de Golmann al estudio de los géneros, no debemos olvidar que su mentor y maestro fue Giorg Lukács, al que le debemos, según Miguel Ángel Garrido Gallardo, la siguiente aportación: “al subrayar el valor de componente social en la configuración literaria, pone de manifiesto los condicionantes sociológicos en la evolución de los géneros literarios y en la caracterización de muchos de ellos”.<sup>47</sup> Luckács opinaba que la “determinación histórico social es tan intensa que puede llevar a la extinción de determinados géneros (la épica clásica) o al nacimiento de otros (la novela)”.<sup>48</sup> Siguiendo los pasos de Lukács en la idea de que la novela expresa la dualidad problemática del hombre y el mundo, Goldmann en *Pour une sociologie du roman* explica la novela mostrando cómo a una sociedad individualista cada vez más amenazada por la cosificación en el plano estético con un enfrenamiento permanente con el héroe y su búsqueda de valores auténticos, le corresponde un género como la novela. Vincula, por tanto, una estructura mental colectiva al origen de la obra literaria.

#### *TÉRMINO DE CLASIFICACIÓN*

Una de las primeras intuiciones sobre los géneros es que sirven para segmentar, dividir y ordenar el sistema literario, es decir, para establecer una clasificación del amplio conjunto de obras existentes. Esta idea viene ya indicada por el origen etimológico del

---

decir, constituye un comportamiento significativo para un sujeto individual o colectivo en una situación dada” (“La sociología...”, *Op.cit.*, p. 15).

<sup>46</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Crítica literaria: la doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp, 1996, p. 123.

<sup>47</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia, Amós Belinchón, 1992, p. 74.

<sup>48</sup> Giorg Lukács, *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 302 (trad. Manuel Sacristán, ed. orig. 1963).

término que procede del latín *genus* que significa familia, naturaleza o modo, y del griego *genos* que quiere decir origen, especie, clase.<sup>49</sup>

Según Bernard E. Rollin, la investigación de las clasificaciones se ha enfrentado a dos problemas principales de la teoría del género: lo que es natural y lo que es convencional. La corriente del pensamiento aristotélico que retoma a Platón opinaba que el sabio posee la capacidad para apreciar las esencias que tienen los tipos de cosas y, a partir de ella, éste se servirá para establecer un sistema de particiones, de modo que, cada clase es captada por el *nous*, un conocimiento basado en la observación y en la inducción. El inconveniente de este método radica en la subjetividad a la hora de establecer categorías. Ya su puesta en práctica ha demostrado que varios individuos pueden ordenar de maneras distintas un mismo conjunto de fenómenos, puesto que, tal y como expresa Rollin: “las esencias que descubrimos se encuentran más en nosotros que en la naturaleza”.<sup>50</sup>

Tras el fracaso del naturalismo, se produjo un cambio de rumbo total en la concepción de las clasificaciones que pasaron a ser convencionales, arbitrarias y artificiales. Por tanto, el mundo puede ser ordenado según diversos criterios, en función del sabio que aplique la función de categorización, sin que, por tanto, una clasificación sea más válida que otra, simplemente pueden ser más o menos refrendadas por la cultura o las sociedades.

El problema de ambas perspectivas llega cuando se tienen que enfrentar a los ejemplos que se salen del sistema debido a la inevitable innovación que sufren los objetos de estudio. En las clasificaciones por naturaleza, se entienden los ejemplos anómalos como errores del sistema que los debería abarcar, mientras que las clasificaciones convencionales pueden englobar precisamente estos casos, ya que, lógicamente, por muy acertado que sea el esquema de clasificación nunca podrán abarcar todos los casos.

---

<sup>49</sup> Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza, 1996, p. 466.

<sup>50</sup> Bernard E. Rollin, “Naturaleza, convención y Teoría del género”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 134 (trad. Eugenio Contreras).

Según Rollín la respuesta a este problema es el constructivismo, que ha sido desarrollado en el mundo de la biología. En esta disciplina se ha llegado a admitir que las clasificaciones no son ni pura convención, al estar basadas en unas características empíricas, ni pura naturaleza, puesto que incluso las esencias fijas están sujetas a continua revisión. En esto Rollín está de acuerdo con Jean Marie Schaeffer quien ante la distinción entre géneros “teóricos” o “naturalistas” también invoca como alternativa las soluciones constructivistas de Piaget.<sup>51</sup> Con otras palabras Genette afirma algo semejante:

[...] cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el hecho cultural entre otros. También es evidente que las proporciones y el tipo de relación incluso pueden variar, pero ninguna instancia viene totalmente dada por la naturaleza o por el espíritu, como tampoco ninguna está totalmente determinada por la historia.<sup>52</sup>

Obsérvese que uno de los factores que ha provocado la revisión de las premisas adoptadas en la clasificación ha sido la inclusión del cambio y la innovación literaria dentro del propio sistema. Los géneros están en continuo movimiento porque dependen de los seres humanos que, como tales, no podemos dejar de innovar. Esta voluntad o vocación artística de transgredir las estructuras tradicionales forma parte de nuestra manera de construir arte. A lo largo de la historia se observan mutaciones de los géneros debido a la interrelación entre ellos o debido a las combinaciones que a veces podemos encontrar bajo la forma de hibridaciones, contaminaciones leves y parciales. Aunque resulte extraño, también existen sustituciones completas, generación espontánea...<sup>53</sup>

Si tenemos en cuenta que las clasificaciones genéricas son entidades culturales esto nos lleva a hacernos las siguientes reflexiones:

1. Más allá del problema filosófico sobre si las clasificaciones son determinadas por naturaleza o convención, lo cierto es que forman parte de nuestro modo de entender y

---

<sup>51</sup> Jean Marie Schaeffer, “Del texto al género...”, *Op.cit.*, p. 158.

<sup>52</sup> Gérard Genette, “Géneros, «tipos», modos”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 231 (trad. María del Rosario Rojo). Hemos optado por usar la traducción española de la versión aparecida en *Poétique* (1977). Debemos señalar que dos años después, Genette reeditó este artículo y le que añadió algunos comentarios. La cita arriba mencionada no se vio modificada en este volumen: *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979, p. 73.

<sup>53</sup> Antonio García Berrio, “Problemática general de la teoría de los géneros literarios”, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 18.

aprehender el mundo, de nuestra manera de comprender las cosas y, una vez se adquieren, forman parte del conocimiento con el que operamos. Las formulaciones teóricas y descriptivas son también el resultado de la creatividad del hombre y de las posibilidades de conceptualización que permite el lenguaje. En el caso del estudio de los géneros tanto el objeto como la catalogación son constructos del ser humano, lo cual dificulta aún más si cabe, la empresa de su explicación.

2. Entre los usuarios puede haber distintos grados de conocimiento; los lectores y escritores pueden tener un mayor o menor conocimiento del sistema de los géneros y sus teorizaciones o convenciones. Esto afectará a nuestro modo de comportamiento. Los lectores adoptarán una posición u otra, tendrán un determinado horizonte de expectativas y unas conclusiones distintas en su interpretación.

3. Por otra parte, puede haber sistemas coexistentes para el mismo objeto. Algunos pueden no ser acertados pero distintas razones los hacen prevalecer sobre otros más exactos quizá. En el caso del cuento, contamos con nociones que han tenido una gran difusión y éxito en su empleo. Por ejemplo, a la hora de describirlo, el primer rasgo que casi siempre se ha aducido ha sido su brevedad. Tal y como veremos, ha sido el rasgo más reconocido porque permite su medición exacta a partir del cómputo de palabras, líneas o páginas. De ahí deducimos que pueden existir respuestas en parte falsas, pero como no dejan de ser respuestas, se siguen utilizando; se trata de características que pueden no ser totalmente verdaderas aunque tienen una suficiente capacidad explicativa que da razón de su difusión.

4. El éxito o no de unas ideas depende de los ecosistemas en las que se muevan, es decir, del entorno que las hace triunfar o fracasar. En el terreno de la “teoría de los géneros” entendida como disciplina académica, el investigador y creador de una taxonomía está sujeto, no sólo a las condiciones sobre sus estudios, sino también a otras como la creatividad. En el marco científico Mario Bunge, filósofo especialista en Teoría de la Ciencia, se ha esforzado en explicitar ciertos criterios de estimación de las teorías que pueden potenciar su aceptabilidad: criterios formales (corrección formal, consistencia interna, validez, independencia, fuerza), criterios semánticos (exactitud lingüística, unidad conceptual, interpretabilidad empírica, representabilidad), criterios gnoseológicos (consistencia interna, alcance, profundidad, originalidad, capacidad unificadora, potencia

heurística, estabilidad), criterios metodológicos (contrastabilidad, simplicidad metodológica) y, finalmente, criterios metafísicos (parsimonia de niveles, consistencia desde el punto de vista de la concepción del mundo).<sup>54</sup> En tanto en cuanto las clasificaciones genéricas tienen ciertas aspiraciones de ser “empíricas” podrían tener compartir con las taxonomías científicas, pero existen otros requisitos impuestos por el particular dominio en el que nos movemos. En este sentido, vamos a estudiar a lo largo de nuestro trabajo los factores que influyen en la difusión de algunas ideas particulares sobre el cuento literario en las poéticas de los propios creadores, teniendo en cuenta el hábitat que los rodea, es decir, el sistema literario y el sistema genérico.

#### MODELO DE COMPETENCIA

En el ámbito de la lingüística existe una importante corriente que se preocupa por analizar los modelos de comportamiento tanto para la producción como para la evaluación y la comprensión en la que participa la llamada competencia comunicativa.

El padre de los estudios sobre competencia fue Noam Chomsky, quien en 1959 propuso un nuevo enfoque sobre el comportamiento verbal basado en la distinción entre *competencia* y *actuación lingüísticas* y en la idea de la existencia de un mecanismo innato de adquisición del lenguaje que explicaba la tremenda creatividad o productividad del ser humano gracias a unas reglas generativas que permiten transformar las estructuras profundas en estructuras superficiales.<sup>55</sup> Posteriormente este paradigma sufrió abundantes críticas al no contemplar diversos factores del contexto de comunicación que, aunque no determinan la gramaticalidad de las frases, sí que influyen en su aceptabilidad. La competencia lingüística era una de las posibles manifestaciones de un fenómeno de mayor espectro, por lo que incluso el propio Chomsky se vio precisado a complementar su propia versión, mediante la caracterización de dos saberes diferentes en interacción: la *competencia gramatical*, que incluye todo el conocimiento interiorizado de los usuarios del código acerca de sus reglas, y la *competencia pragmática* que comprende el conocimiento

---

<sup>54</sup> Mario Bunge, *La investigación...*, *Op.cit.*, pp. 925-928.

<sup>55</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Competencia lingüística y competencia literaria: Sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1980 (trad. María Teresa Echenique).

sobre qué hace pertinente un discurso en determinadas condiciones contextuales. En este marco se inscribe el interés por aplicar a un campo de conocimiento como el literario nociones semejantes a las aplicadas en el estudio de la competencia lingüística. Esta idea ha sido desarrollada, por autores como Van Dijk, Culler y Aguiar e Silva, entre otros.<sup>56</sup>

Aguiar e Silva muestra una panorámica de todos estos trabajos al reflejar en su estudio *Competencia lingüística y competencia literaria: Sobre la posibilidad de una poética generativa* algunas de las contradicciones entre el desarrollo chomskyano de la teoría de la competencia lingüística y su aplicación a la literatura. Señala que parte del problema radica en que, antes de la aportación del norteamericano, ya se usaba “competencia” como equivalente a “saber hacer fruto del aprendizaje o estudio o reflexión”. Por supuesto, entender el concepto de competencia literaria de una manera independiente de las teorías lingüísticas concede una mayor flexibilidad y productividad explicativa al término, por este motivo ha pasado a ser de uso común entre historiadores y críticos de la literatura aunque con un sentido alejado de las teorías formalistas.

Marie-Laure Ryan parte de los trabajos tanto de Culler como de Van Dijk, es decir, de la idea de competencia literaria como “la capacidad para producir o entender las sartas generadas por las reglas alternativas de la literatura, para identificar estas sartas como «literarias» y para distinguir el uso de las reglas alternativas aceptadas de la ruptura de

---

<sup>56</sup> El profesor Teun A. Van Dijk hizo un ambicioso intento por traspasar el concepto de competencia al dominio de la poética en su volumen de 1972 *Some aspects of Text Grammars*. De este modo, una de las primeras aportaciones que hace es la división entre poética teórica, dedicada a formular hipótesis acerca de las propiedades abstractas de los textos, y la poética descriptiva, cuyo objetivo es la descripción de textos o conjuntos de textos. En cuanto a la competencia literaria señala que todo hablante puede tener un conocimiento interiorizado e intuitivo de la literatura que puede adquirir ampliando su competencia primaria. (Teun A. Van Dijk, *Some aspects of text grammars. A study in Theoretical linguistics and poetics*, The Hague, Mouton, 1972, p. 170) Jonathan Culler en su libro *Structuralist Poetics* dedica un capítulo completo a describir la competencia literaria que entiende como un conjunto de convenciones para leer textos literarios. Al contrario que Chomsky y Van Dijk, propone una concepción de tipo empírico racional, da importancia a la educación ya que la adquisición de la competencia literaria forma parte del compromiso con la tradición. Según la opinión de Joseph A. Dane Culler se concentra sobre todo en la interpretación de los lectores y críticos en su actuación, abandonando el lado productivo y, por tanto, generativo, de la competencia.<sup>56</sup> Por otra parte, percibimos un alejamiento de las ideas formalistas al ver la utilización que hace Culler de términos como tradición, dominio, aprendizaje... que conectan con un conocimiento heredado y adquirido incluido en la competencia literaria. Por último, debemos matizar que a pesar de que Culler se centra en las convenciones de la interpretación, también contempla las del autor aunque reconoce la dificultad de su estudio (Jonathan Culler, *Structuralist poetics: Structuralism linguistics and the study of literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 113-130).

reglas que produce oraciones totalmente inaceptables”.<sup>57</sup> Basándose en esta definición la autora pasa a describir la “competencia genérica”:

[...] los miembros de una comunidad lingüística y cultural deben poseer un conocimiento de los requisitos genéricos. No se puede trazar una línea divisoria clara entre este conocimiento y la competencia general que permite a las personas comunicarse por medio del código lingüístico. En lugar de ello, el conocimiento de las reglas genéricas debe considerarse como una parte integrante de la capacidad de los pueblos para «hacer cosas con el lenguaje».<sup>58</sup>

Ryan señala que todo ese conocimiento es cultural, ya que “las categorías genéricas son culturalmente dependientes”.<sup>59</sup> Por otra parte, también añade que no todos los hablantes poseen el mismo conocimiento, sino que depende mucho de la relación que hayan tenido con la literatura, por lo que es un conocimiento adquirido. Los géneros son categorías de clasificación que aplicamos para comprender qué es un texto con el fin de interpretarlo. De este modo, según Ryan, la única manera de aproximarnos a la elaboración de un inventario de géneros sería reconstruyendo los procesos mediante los cuales nosotros deducimos qué es un texto.

Un género no es ni un tipo de significado [...], ni un acto comunicativo concreto que represente una intención especial, ni tampoco un conjunto de rasgos formales, sino una combinación de requisitos referentes a varios de estos ámbitos. Además, los requisitos no están distribuidos de una manera regular entre los diversos sectores: algunos géneros (v. gr. poemas) presentan una codificación más estricta en el nivel fonológico y sintáctico, mientras que otros (recetas, ensayos, leyes) ponen más énfasis en la semántica y la pragmática.<sup>60</sup>

Dentro de este conocimiento se encuentran reglas relativas a distintos niveles (el pragmático, el semántico, y el de superficie), y un conjunto de opciones genéricas. Por último, Ryan incluye en su estudio factores de índole social, por ejemplo al describir la relación que existe entre los participantes y “las funciones e instituciones sociales”.<sup>61</sup>

En cuanto al estudio de los factores que intervienen en la comprensión de un texto en el momento de su lectura, ha sido un asunto abordado desde la antigüedad, aunque no ha

---

<sup>57</sup> Marie Laure Ryan, “Hacia una teoría de la competencia genérica”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 255 (trad. Eugenio Contreras).

<sup>58</sup> Marie Laure Ryan, “Hacia una teoría...”, *Ibid.*, p. 260.

<sup>59</sup> Marie Laure Ryan, “Hacia una teoría...”, *Ibid.*, p. 259.

<sup>60</sup> Marie Laure Ryan, “Hacia una teoría...”, *Ibid.*, p. 260.

<sup>61</sup> Marie Laure Ryan, “Hacia una teoría...”, *Ibid.*, p. 263.

sido hasta la segunda mitad del siglo XX cuando se ha vuelto con rigor sobre esta materia.<sup>62</sup> El principal portavoz de estos trabajos fue Hans R. Jauss quien replanteó el horizonte de preguntas de Hans-Georg Gadamer y pasó a hablar de “horizonte de expectativas” definido como: “la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada”.<sup>63</sup> De ahí que la denominada *Estética de la recepción* no sólo se haya planteado la cuestión de la participación del lector en la interpretación de un texto, sino que se ha planteado, por ejemplo, la importancia que se le ha de atribuir a las ideas preconcebidas sobre el género literario, ya que contribuyen a construir dicho horizonte.<sup>64</sup>

### **LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS DE EVEN-ZOHAR EN RELACIÓN CON LOS GÉNEROS LITERARIOS**

Tras este recorrido vamos a proseguir con el estudio de las teorías sistémicas. Según Montserrat Iglesias suponen un cambio sustancial en los estudios literarios, en el sentido en el que pasan de considerar la literatura como algo intrínseco y de marcada naturaleza lingüística, a entender el texto como medio de comunicación e institución social, basándose en la conciencia de que el ámbito literario es un sistema.<sup>65</sup> Las principales aproximaciones de esta índole son la Semiótica de la Cultura de Lotman, la Sociología de la Literatura de Pierre Bourdieu y su noción de *champs littéraire*, la Teoría Empírica de la Literatura, cuyo mayor representante es Siegfried Schmidt y los estudios de Even-Zohar sobre la Teoría de los Polisistemas. Las dos últimas corrientes han sido las que mayor impacto han tenido posteriormente, por eso nos vamos a detener en ellas.

---

<sup>62</sup> Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Consideraciones necesarias para una semiótica desde la recepción”, José Antonio Hernández Guerrero *et alii* (eds.), *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, p. 85.

<sup>63</sup> Arnold Rothe, “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco Libros, 1987, p. 17 (trad. José Antonio Mayoral).

<sup>64</sup> Arnold Rothe, “El papel del lector...”, *Ibid.*, pp. 15-16.

<sup>65</sup> Montserrat Iglesias Santos, “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, p. 309



Podemos decir que ambas tienen en común algunos presupuestos: además de privilegiar a el estudio de los sistemas, en lugar de dar cuenta únicamente de los textos, se preocupan de cómo funcionan los textos en la sociedad, por lo tanto consideran que la literatura no es un hecho aislado, sino un hecho socio-cultural y, desde el punto de vista metodológico, defienden el carácter científico de sus aproximaciones. Sin embargo, no todo son coincidencias puesto que difieren en los objetivos específicos y las pretensiones de su investigación, tal y como vamos a ver a continuación.

#### *TEORÍA EMPÍRICA DE LA LITERATURA DE SIEGFRIED SCHMIDT*

El grupo NIKOL encabezado por Siegfried Schmidt, parte de una postura metateórica fundamentada en el constructivismo radical heredero de Maturana según el cual el conocimiento es una construcción de los individuos acorde no sólo con sus condiciones biológicas, sino también con las condiciones sociales. Esto implica una concepción particular del objeto de estudio y de la metodología que adopta.

Para el maestro de la Teoría Empírica de la Literatura, los textos no son objetos en los que se contiene significado sino a los que se les da significado a través de la recepción y de operaciones cognitivas de carácter intersubjetivo; dicho de otra manera, el sentido es aquel que le atribuyen los participantes en el sistema literario.<sup>66</sup> El asunto de las investigaciones pasa de ser el texto a las acciones de los mencionados participantes en la comunicación y las reglas y normas que determinan tales procesos. Dicha intersubjetividad, hallada, por ejemplo, en los procesos de recepción que pueden ser estudiados a través de pruebas y test, es el procedimiento que confiere empiricidad a esta aproximación. Los resultados de las investigaciones de este grupo buscan siempre tener una aplicabilidad en el terreno de la docencia y enseñanza, con el fin de que no se conviertan en conocimientos baldíos y puedan desempeñar un papel práctico en la sociedad.

Insistimos, pues, en que la Teoría Empírica se basa en la teoría de los sistemas sociales, sobre todo en los términos en los que Luhmann ha planteado que una sociedad se estructura en *sistemas de acciones*, entre ellos los de las acciones comunicativas que

---

<sup>66</sup> La única traducción de sus trabajos al español es la de Francisco Chico Rico de: Siegfried J. Schimdt, *Fundamentos de la ciencia empírica*, Madrid, Taurus, 1990 (ed. orig. 1980).

engloban a su vez los sistemas de comunicación estética y, estos, a los literarios en una secuencia de cajas chinas. El autor habla de LITERATURA, con mayúsculas para resaltar que se trata de un ámbito sistémico; su configuración tiene una estructura interna que debe ser limitada en contraposición a otros sistemas y ser aceptada por la sociedad cuando se institucionalizan los vínculos entre sistema y sociedad.<sup>67</sup> En este sentido, el autor alemán apunta que:

La estructura y la función de tales sistemas de acciones comunicativas están en gran medida institucionalizadas sobre la base de sus desarrollos históricos en diferentes sociedades y estabilizadas mediante “reglas” y “convenciones” de carácter nacional y, muchas veces, también de carácter internacional.<sup>68</sup>

Debemos tener en consideración que en este contexto Schmidt utiliza “regla” y “convención” en el sentido de Searle, es decir, alude a las reglas constitutivas que están en la base de todos los actos de habla. En cuanto a las “convenciones” se refiere a aquellas que “se siguen en las acciones en un determinado sistema, sus fines, los medios de actuación específicos, etc...”.<sup>69</sup> De este párrafo destaca el estatuto institucional de dichas convenciones y reglas constituidas a través del eje histórico temporal que enlaza con nuestra preocupación por la consolidación de las reglas genéricas.

Otra noción importante son los *papeles de actuación* que determinan la estructura literaria: el de la producción, el de la mediación, el de la recepción y el de la transformación de comunicados literarios—, así como las relaciones existentes entre ellos. Entre estas relaciones existen dos leyes que son aprendidas por los participantes:

Son, ante todo, dos convenciones las que permiten la diferenciación exterior-interior del sistema LITERATURA: la convención estética y la convención de polivalencia. Éstas abren posibilidades de actuación que sobrepasan de modo específico las posibilidades realizables en otros sistemas sociales de acciones. La interpretación de estas convenciones en la correspondiente situación sociocultural por los participantes en la acción determina qué objetos deben ser valorados y

---

<sup>67</sup> Estamos aludiendo a las reglas que Schmidt señala en torno a los estudios empíricos de la literatura: “El ámbito de actuación LITERATURA puede ser descrito como un sistema social de acciones que posee una estructura, presenta una diferenciación (límite) exterior-interior, es aceptada por la sociedad y desempeña funciones que ningún otro sistema social de acciones asume” (*Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 20). La institucionalización viene por: “La aceptación (al menos oficial) del sistema LITERATURA por parte de la sociedad se manifiesta en la institucionalización de las relaciones con los comunicados literarios, por ejemplo, en el marco de los procesos educativos” (*Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 21).

<sup>68</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 72.

<sup>69</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 73.

tratados como objetos literarios (por lo que el concepto de 'literariedad' sólo es definible histórico-pragmáticamente).<sup>70</sup>

La primera ley que permite al autor literario realizar afirmaciones que no correspondan a la realidad, ya que los agentes del sistema literario actúan de acuerdo con valores y reglas que consideran “estéticos”. La segunda es la que hace posible que a la misma base lingüística se le asignen distintos significados.

Schmidt se ocupa de los sistemas de acciones comunicativas estéticas dentro del cual existe un sistema de normas estéticas que se pueden describir siguiendo la siguiente idea: “Todas las determinaciones de la «esteticidad» en las estéticas existentes son reconstruibles como llenados de valores de las constelaciones estructurales formadas a partir de las convenciones  $\ddot{A}$  y P”.<sup>71</sup> Dichas convenciones son las que permiten la polivalencia, las que hacen que aquellos participantes comunicativos de la sociedad que quieran presentar “bases de comunicado” como “comunicados estéticos” deban actuar de acuerdo con valores, normas y reglas de significación estéticas que no tienen por qué ser verdaderas conforme al modelo de realidad (convención T) ni tienen que sugerir resultados fijos de recepción.<sup>72</sup> Según Schmidt es posible el estudio de dichos sistemas de normas para lo que apunta que:

---

<sup>70</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 20.

<sup>71</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 168.

<sup>72</sup> La convención  $\ddot{A}$  se define en relación con la convención T por lo que ambas dos se imbrican. La convención T es la siguiente: “Para todos los participantes comunicativos de nuestra sociedad  $g$  es conocimiento recíprocamente supuesto en  $G$  que las bases de comunicado con capacidad referencial o sus elementos integrantes se refieren, en las acciones comunicativas, al modelo de realidad  $W$  (“Wirklichkeitsmodell”) considerado como válido en  $G$ , para poder comprobar si las afirmaciones llevadas a cabo son verdaderas o qué utilidad práctica pueden tener en  $G$ ”. Por tanto la convención  $\ddot{A}$  sirve para aquellos participantes de la sociedad que quieren hacer comunicados estéticos por tanto “deben estar dispuestos y en condiciones de abandonar la convención T y actuar primariamente de acuerdo con aquellos valores, normas y reglas de significación considerados como estéticos a partir de las normas asumidas por ellos en una situación de comunicación dada” (Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 438). La convención P también establece sus rasgos en relación con la convención M que establece: “Para todos los miembros de nuestra sociedad  $G$  es recíprocamente supuesto en  $G$ : (a) que se espera de los productores de comunicados que a las bases de comunicado por ellos producidas se les puedan asignar resultados de recepción fijables intersubjetivamente de la manera más unívoca, incluso en momentos diferentes; (b) que se espera de los receptores de comunicados que ellos efectivamente intenten asignar a tales bases de comunicado resultados de recepción unívocos”. Por ende la convención P de los participantes con pretensión estética comienza con que los productores prescindan de la convención M y continúa con la idea de que los receptores: “tienen la libertad de producir, a partir de la misma base de comunicado, resultados de recepción diferentes entre sí en distintos momentos y en situaciones de comunicación también distintas y esperan también esto de otros

Una reconstrucción histórica, por consiguiente, tendría que aclarar tanto la situación socio-económica como las normas estéticas establecidas en aquella y los grupos de participantes en la comunicación estética que llevan a cabo dicho establecimiento, así como el modo en que dichas normas son impuestas y –si es históricamente averiguable– los grupos sociales y sus formas de participación en la comunicación estética regulada por tales normas.<sup>73</sup>

Sin embargo, estas disquisiciones no son objeto de su interés. Insistimos, pues, en que el autor concibe como posible una aproximación que comprende todo el sistema o los distintos papeles de actuación, y que apunta también al proceso de imposición. Entre las normas estéticas que habría que analizar establece la siguiente clasificación, en la que advertimos un nivel al que pertenecen los géneros literarios:

- a) normas obligatorias para todos los participantes en la comunicación estética;
- b) normas orientadas primariamente hacia los productores;
- c) normas orientadas primariamente hacia los receptores o los mediadores y los transformadores;
- d) normas obligatorias para todos los “géneros artísticos”;
- e) normas específicas de un género;
- f) normas socialmente diferenciadas, etc.<sup>74</sup>

Como se ve, desde esta perspectiva, los géneros son normas de la comunicación estética. Hay que añadir que los trabajos que han partido de esta perspectiva se han concentrado fundamentalmente en los procesos de recepción, las operaciones cognitivas y las acciones, pero, no atienden a la indagación sobre la creación.

El problema de los estudios que realizaron Schmidt y sus seguidores del grupo NIKOL fue, en cierta medida, la desmesurada búsqueda de empiricidad que desembocaba en una formalización matemática de sus conclusiones, lo cual dificultaba la aproximación de otros estudiosos ajenos a sus presupuestos. Monserrat Iglesias ha marcado los siguientes problemas: “la falta de flexibilidad de sus clasificaciones, la visión reductora del fenómeno

---

participantes comunicativos (=expectativa de realización no fijable de comunicado”. Por otra parte la participación puede ser valorada según distintos criterios dependiendo del participante y la situación. Por último, los mediadores no contradicen la convención P con sus acciones (Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...Ibid.*, p. 439).

<sup>73</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 169.

<sup>74</sup> Siegfried J. Schmidt, *Fundamentos...*, *Ibid.*, p. 169.

literario –muchas veces limitado a las respuestas de los lectores, la estrecha concepción de lo empírico, e incluso cierta trivialidad en los resultados de sus trabajos”.<sup>75</sup>

#### TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS DE ITAMAR EVEN-ZOHAR

El teórico de la Universidad de Tel-Aviv, Itamar Even-Zohar, comenzó a aplicar la Teoría de los Sistemas al ámbito literario a partir de 1970, y desde su primer tanteo con la cuestión suscitó distintas polémicas. En los años siguientes se sumaron a sus intereses nuevos investigadores como Gideon Toury, Zohar Shavit, Shelly Yahalom y Rakefet Sheffy.<sup>76</sup> La acogida internacional y su impacto en el ámbito de los estudios literarios ha ido creciendo progresivamente constituyendo uno de los últimos revulsivos en el ámbito de la reflexión intelectual sobre la cultura y sus facetas, incluyendo la propia dimensión de la disciplina, sobre todo por su clara voluntad empírica. Señala el profesor Lambert, de la Universidad Católica de Lovaina, involucrado también en esta línea de investigación, que dicha corriente es, más que una suma de hipótesis cerrada, un conjunto abierto: “La finalidad última de una aproximación de tales características consistirá en favorecer una descripción más coherente, quizá más eficaz de las diferentes situaciones culturales que se van a abordar, haciendo también más sencilla su confrontación y comparación”.<sup>77</sup> Su orientación es, por tanto, favorecer la descripción en un contexto global, lo que le da mayor capacidad explicativa y apertura para desarrollos posteriores.

---

<sup>75</sup> Monserrat Iglesias Santos, “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 326-327.

<sup>76</sup> Su primer artículo sobre la cuestión fue el siguiente: Itamar Even-Zohar, “The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature” presentado en el encuentro *Tel-Aviv Symposium on the Theory of Literary History* (Tel Aviv University, February, 1970, 2,) que apareció editado posteriormente en hebreo en *Massa* (6.3, 1970) y fue reproducido posteriormente en 1978 como “The Polysystem Hypothesis Revisited” en *Papers in Historical Poetics* (Tel Aviv, Porter Institute, pp. 28-35). Afortunadamente, el autor cuenta con una cuidada página en internet en la cual se pueden encontrar gran parte de sus artículos, incluso los más desconocidos. En ese sitio también existen algunas traducciones de sus trabajos más relevantes, además de un exhaustivo curriculum del autor. Véase en: <http://www.tau.ac.il/~itamarez> (Visitado el 10 de septiembre de 2008).

<sup>77</sup> José Lambert, “Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües”, *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Madrid, Arco Libros, 1999, p. 54 (trad. Montserrat Iglesias Santos).

En líneas generales el trabajo académico del autor israelí ha sido el desarrollo de la teoría de los polisistemas, un marco que le ha permitido enfrentarse a la dinámica y heterogeneidad de las culturas proporcionándole un terreno propicio para entender sus interacciones, por ejemplo en el campo de la traducción, y en la construcción de las identidades, sobre todo nacionales. Sus ideas han tenido una mayor difusión en aquellos lugares donde, por ejemplo, se produce un choque entre lenguas o pueblos diferentes. En principio, las inquietudes del autor estaban relacionadas con la literatura pero en el último estadio de sus investigaciones éste se orienta hacia una teoría de la cultura; actualmente es el responsable del programa de estudios, la *Unit of Culture Research*, en su universidad. Entre sus aportaciones, lo que más nos va a interesar es su propuesta metodológica sobre el estudio de los fenómenos literarios, cuyos presupuestos aparecen expresados, entre otros, en los trabajos: “Polysystem Theory” y “Literary System”.<sup>78</sup> Los contenidos de ambos han sufrido constantes revisiones hasta la actualidad, sin que, en sustancia, hayan sido modificados, lo que demuestra que, a pesar de los años transcurridos, el autor se reafirma en sus primeras convicciones.

En cuanto a las bases de su teoría, parte de una conciencia muy clara de la naturaleza de su objeto de estudio. En sus propuestas hay un rechazo explícito de aquellas investigaciones que no se detienen a reflexionar sobre el propio material con el que están trabajando. Afirma: “La ausencia de discusión sobre el objeto de estudio es típica de muchas áreas de las humanidades, y ciertamente ha impedido, en mi opinión, la práctica científica en dichas áreas”.<sup>79</sup> En cierta medida comparte la ambición empirista de la postura de Schmidt, por lo cual plantea que hace falta realizar un esfuerzo similar al de las Ciencias

---

<sup>78</sup> La primera versión de “Polysystem Theory” apareció en *Poetics today* en 1979 (I, 1-2, pp. 287-310) la segunda versión fue en la misma revista en 1990 (11, I, pp. 9-26). Posteriormente ha vuelto a aparecer como “Polysystem Theory (Revised)” en *Papers in Culture Research* (2005, pp. 40-52). En 1990 aparece también, “The Literary System”, en el cual establece un esquema de la comunicación literaria (*Poetics today*, 11, I, pp. 27-44). Este esbozo lo retoma en su artículo publicado en 1997 “Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research”, en *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (marzo, 1997, pp. 14-34), afortunadamente tenemos una traducción de Montserrat Iglesias Palacios recogida en el libro coordinado por la propia autora “Factores y dependencias en la cultura: una revisión de la Teoría de los Polisistemas”, *Teoría de los polisistemas* (Madrid, Arco Libros, 1999). La última versión del trabajo, con algunos ligeros cambios pertenece al año 2005 (*Papers in Culture Research*, pp. 12-33). Nosotros vamos a citar esa excelente traducción.

<sup>79</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Op.cit.*, p. 25.

Naturales, cuyos métodos e hipótesis son susceptibles de continua revisión. Sobre la concepción de dicho objeto de estudio, llega a la conclusión de que la literatura (o la cultura) es un fenómeno social resultado de la creatividad humana, ni mensurable, ni cuantificable. Se produce, pues, el conocido bucle paradójico subrayado por la teoría constructivista, ya que la cultura y la teoría que la aborda son ambas parte del conocimiento del agente y por tanto son un resultado más de la creatividad humana.<sup>80</sup>

Hay que aclarar que Even-Zohar ancla sus raíces en los estudios del Formalismo Ruso, sobre todo del segundo estadio durante la década de 1920. Su propuesta del *Funcionalismo dinámico* se fija en las ideas de Tinianov, Eijembaum, Jakobson y Chlovski. La explicación de esta expresión es: “funcionalismo”, porque la literatura se concibe como sistema; “dinámico”, por la atención que presta a los mecanismos del cambio literario. La aportación de Even-Zohar a la teoría del sistema es el salto desde estudiar exclusivamente los elementos que lo constituye, a determinar las normas, pautas o leyes que lo regulan.

A diferencia de otras teorías sociológicas, el autor opina que no se puede establecer *a priori* lo que es endógeno o exógeno, lo que pertenece o no al sistema, de forma que dentro del mismo se engloban todos los factores sin establecer jerarquías y así evitar la texto-centricidad de otras corrientes.

Conforme a dichos planteamientos, Even-Zohar opta por el término de polisistema como un complejo compuesto a su vez por otros sistemas que funcionan como un todo estructurado, dentro del cual sus componentes o miembros funcionan todos en relación y son, entonces, interdependientes entre sí. Con esto puede incluir en su modelo la coexistencia de varias opciones entre sistemas no excluyentes. Esta postura le permite asimilar dentro del sistema las tensiones entre dichos estratos simultáneos que son responsables, en parte, del cambio diacrónico cuando uno de ellos vence sobre otro: “It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic

---

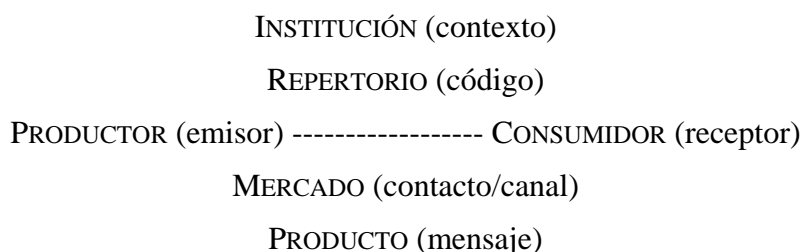
<sup>80</sup> En España contamos con el trabajo de difusión que ha realizado Monserrat Iglesias Santos tanto con su artículo “El sistema literario...”, *Op.cit.*) como con su recopilación de textos ya citada: *Teoría de los Polisistemas (Op.cit.)*.

axis”.<sup>81</sup> Si bien no hay factores más importantes que otros, sí que puede haber un sistema con un estrato central y una periferia, por ejemplo cuando hay una cultura oficial institucionalizada responsable del canon en lucha con culturas pujantes, lo cual explicaría determinadas transferencias entre repertorios.

En último término, una posible descripción del polisistema puede ser evocada con la concatenación de tres adjetivos: “abierto, dinámico y heterogéneo”.<sup>82</sup> No vamos a insistir más en esto ya que para comprender sus restantes propuestas hace falta exponer la configuración de los distintos factores, tarea que vamos a abordar a continuación.

#### *FACTORES DEL POLISISTEMA LITERARIO*

Even-Zohar parte de una concepción del “sistema literario” como un conjunto de fenómenos gobernados por una red de relaciones y actividades que comparten la condición de poder ser denominadas “literarias”: “The complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them «Literary»”.<sup>83</sup> Como aclarábamos más arriba, según el autor es un error metodológico preestablecer el conjunto de fenómenos que forman parte del análisis ya que lo que interesan no son tanto los objetos sino las relaciones. Para ello establece un esquema de los factores del sistema literario bastante conocido al ser una adaptación del que hiciera Jakobson sobre la comunicación lingüística.




---

<sup>81</sup> Itamar Even-Zohar, “Polysystem...”, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>82</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 26.

<sup>83</sup> Itamar Even Zohar, “The Literary...”, *Op.cit.*, p. 28.



La exposición de dicho esquema viene trazada en dos versiones del artículo semejantes pero con orientaciones distintas.<sup>84</sup> Desde el párrafo inicial del primer trabajo pone de manifiesto que su objetivo consiste en establecer, en principio, una propuesta para el estudio de la literatura: “Thus my suggested scheme, although it can deal with any individual literary exchange as well, is mainly designed to represent the *macro*-factors involved with the function of the literary system”.<sup>85</sup> En efecto, a lo largo de su exposición propone distintas definiciones de los factores ateniéndose al caso concreto del sistema literario. Pero, más adelante, en 1997, sus intereses se han ampliado y, en esta ocasión, aunque propone el mismo esquema, realiza una serie de matizaciones en sus conceptos para poder aplicarlo al ámbito más general de la cultura. Una de las modificaciones más relevantes y no suficientemente reseñada, es el destacado lugar que pasa a tener el factor del “repertorio”, como elemento con ayuda del cual se definen tanto los productores como los consumidores. De hecho, Even-Zohar lo define en primer lugar, ya que a partir de él puede hablar del resto de los componentes, lo que permite apreciar la intrincada red que aporta la teoría de los polisistemas. En suma, en la versión más avanzada, esta teoría consigue trabar con mayor exactitud el tejido de su sistema a la par que alcanza mayor capacidad para explicar no sólo la literatura sino la cultura en general.

#### *PRODUCTOR*

Los cambios terminológicos que introduce Even-Zohar en el esquema jakobsoniano no son, en absoluto, arbitrarios. Las razones que le llevan a sustituir el concepto “emisor” o “escritor” por “productor” tienen por fin resaltar el componente de actividad socio-cultural que posee la literatura y relacionarlo, a su vez, con el campo semántico de las interacciones económicas que implican un producto que debe ser distribuido y consumido en un mercado. Del mismo modo ayuda a alejar la imagen de un texto escrito como único resultado posible, postura que ignora el hecho de que la actividad literaria también puede abarcar otras formas de expresión y usar canales diversos.

---

<sup>84</sup> Ya hemos mencionado más arriba la derivación de las investigaciones de Even Zohar del ámbito literario al cultural. El artículo de 1990 es “The Literary System” (*Op.cit.*) y el de 1997 “Factores y dependencias en la cultura: una revisión de la Teoría de los Polisistemas” (*Op.cit.*).

<sup>85</sup> Itamar Even-Zohar, “The Literary...”, *Ibid.*, p. 32.

La última definición que propone de este “agente” pone de relieve el cercano vínculo entre el “factor” y el “repertorio”: “es un individuo que produce, operando activamente en el repertorio, productos bien repetitivos o bien «nuevos»”.<sup>86</sup> La creatividad y capacidad cognitiva del ser humano entra en diálogo con ese catálogo de posibilidades desde el cual pueden desencadenarse resultados conocidos o no, en concordancia o discordancia con el repertorio que conforma el conjunto de modelos preestablecidos y materiales con los que opera el productor.

Así, el agente no sólo es el responsable de sacar a la luz productos de consumo efectivos, sino que también proporciona al repertorio productos potenciales, es decir, modelos que pueden ser punto de partida de otros. Además, hay que señalar la doble dimensión resultante en la producción de modelos, ya que puede ser directa, a partir de la elaboración de un elemento *ad hoc* para un repertorio, o indirecta, cuando se extrae o deduce un modelo desde un producto ya realizado. Debemos advertir que, a diferencia de otros esquemas, el presentado por Even-Zohar propone, dentro de los productores de repertorio, no sólo a los escritores sino también a los políticos o a los intelectuales.

Por supuesto, el impacto de los productos en sí o sus modelos dependerá, en gran medida, del lugar del productor dentro del sistema, de su relación con el mercado (según su difusión), de su situación en el seno de la institución (valoración de la crítica y especialistas), etc... Para que un creador de un producto llegue a proporcionar un elemento al repertorio no se puede hacer de forma aislada, sino que necesita del grupo para que llegue a triunfar. Por este motivo, es muy frecuente que a lo largo de la Historia se creen colectividades, establecidas y asentadas, es decir, institucionalizadas, que están asociadas a un repertorio concreto y se encargan de difundirlo: son lo que normalmente conocemos como grupos, generaciones o escuelas.

#### CONSUMIDOR

Como no todo producto literario ha de ser obligatoriamente un texto ni toda recepción es un acto de lectura, Even-Zohar opta por utilizar “consumidor” en lugar de

---

<sup>86</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Op.cit.*, p. 46.

“lector” para con ello alejarse de esa visión eurocentrista que menosprecia aquello que nos llega a través de canales orales. El consumidor es: “un individuo que utiliza un producto ya realizado operando pasivamente con el repertorio” a diferencia del responsable de la producción cuya relación con el repertorio es más directa y creativa.<sup>87</sup> Por supuesto, mientras más novedoso sea el producto, más disminuirá la capacidad que tendrán los consumidores de adoptarlo.

La experiencia cotidiana de la literatura es mucho más compleja de lo que generalmente se considera. Es posible que exista alguien que niegue haber leído un libro en su vida pero es dudoso que, de alguna forma, no haya acabado siendo partícipe de relatos, chistes, parábolas o incluso fragmentos de poemas, por ejemplo, los incluidos en las campañas publicitarias. Para conseguir una mayor capacidad explicativa, Even-Zohar distingue entre consumo directo –la recepción íntegra de un texto por parte de personas interesadas en el sistema-, y la recepción indirecta o fragmentaria. También hay que tener en cuenta que hay ocasiones en las que al adquirir un determinado producto estamos consumiendo a la vez la función socio-cultural de los actos que esa actividad supone; como, por ejemplo, el prestigio que podemos adquirir al comprar una obra maestra de la Literatura y tenerla en la estantería de casa, aunque nunca se llegue a consultar el texto. Lo mismo ocurre cuando se va al teatro, no sólo por la obra que es representada, sino por el acontecimiento social que comporta.

No debemos olvidar que entre lo que normalmente denominamos público y el mercado o el repertorio, existen relaciones de poder. Por otra parte, hay relaciones de influencia de unos grupos de consumidores sobre otros que ejercen su privilegio de condicionar algunos tipos de comportamiento (por ejemplo en las escuelas).

#### *MERCADO*

El “mercado” está constituido por todos aquellos componentes implicados en la compra y venta de productos literarios y en su promoción. Determina, por tanto, unos tipos de consumo y tiene una influyente función en el sistema: “El mercado media entre el

---

<sup>87</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 48.

intento de un productor de crear un producto y las posibilidades de que tal producto alcance satisfactoriamente un objetivo (un consumidor o varios consumidores)”; es, por tanto, el responsable de que los intentos se transformen en oportunidades reales”.<sup>88</sup> Hace posible que el producto y el productor puedan alcanzar al receptor y cumplir su objetivo. Como veremos, muchas veces, los factores del “mercado” y los de la “institución” se entrecruzan y son difíciles de distinguir. De hecho Schimdt los había reunido bajo una misma denominación: “actividades de mediación”.

### *INSTITUCIÓN*

En el esquema de Even-Zohar la “institución literaria” está integrada por los elementos implicados en principio en el “mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural” tal y como afirma en el artículo de 1990, aunque, más adelante, en 1997 matiza su definición al decir que es: “el conjunto de factores implicados en el control de la cultura”.<sup>89</sup> De modo que la institución pasa de ser la responsable de un “mantenimiento” a “regular las normas, sancionando algunas y rechazando otras”; su papel es imprescindible al dar apoyo a algunos agentes mientras ignora a otros. En última instancia, su función consistirá en servir de: “intermediaria entre las fuerzas sociales y los repertorios de la cultura”.<sup>90</sup> El único medio para diferenciar este factor del “mercado” es que con sus decisiones puede determinar a largo plazo la perpetuación o no de un canon de unas generaciones a otras.

Dentro de la institución podemos encontrar un complejo constituido por los propios productores, críticos, escuelas y, en general, todas las instituciones educativas, editoriales, revistas, medios de comunicación y un sin fin de otras instancias que también dependen del momento histórico. Por ejemplo, en la Edad Media era en torno a las Cortes Reales que giraba el mundo artístico, en el XVIII los salones literarios ejercían de hervidero de artistas, las tertulias en el XIX... Todos estos componentes, grupos y camarillas, apoyos y

---

<sup>88</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 51.

<sup>89</sup> Itamar Even Zohar, “The Literary...”, *Op.cit.*, p. 37; “Factores....”, *Ibid.*, p. 49.

<sup>90</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 49.

desprecios, actúan sobre el mercado y lo condicionan, afectando a la naturaleza de la producción y del consumo.

### *PRODUCTO*

A lo largo de la historia se ha considerado que los textos son el resultado más evidente de las actividades literarias, sin embargo ya hemos apuntado que la pretensión de Even-Zohar es englobar otras actividades un poco alejadas de lo canónicamente considerado como literario. En consonancia con esto, la teoría de los polisistemas no desprecia las aproximaciones a la textualidad, por lo que tampoco invalida los análisis llevados a cabo a partir de estas posturas. Esto resulta un punto a su favor ya que en lugar de excluir disciplinas, tiene una mayor capacidad integradora que la Teoría Empírica, como hemos visto.

Lo interesante de su propuesta es que dentro de los productos incluye, junto a los “conjuntos de signos” y “materiales”, los comportamientos o, dicho de otra manera: cualquier elemento del repertorio de la cultura que es puesto en práctica puede ser aquí abarcado. En el caso de la literatura le sirve para englobar tanto los textos como los modelos de realidad que pueden tener repercusión en los modelos de interacción social.

Even-Zohar tiene en cuenta que, a pesar de que a veces se ha sobrevalorado el poder de la creatividad humana, lo cierto es que nadie puede crear desde cero un producto. Lo más habitual es poner en práctica modelos conocidos y preestablecidos e innovar a la vez, bien por una falta de conocimiento, o bien por una gran competencia sobre los mismos, interaccionando con el repertorio al que pertenecen esos modelos. De este modo se establece una relación producto-repertorio ya que las nuevas creaciones pueden pasar a constituir un nuevo patrón de comportamiento o añadir un componente innovador a la colección de posibilidades.

### *REPERTORIO*

Puede que la aportación más interesante del esquema de Even-Zohar sea la amplificación del “código”, entendido como la suma de reglas, a “repertorio”, en el cual están incluidos tanto las reglas como los materiales que regulan la producción y el

consumo.<sup>91</sup> El repertorio se puede definir por comparación como una “caja de herramientas de hábitos, técnicas y estilos con los que la gente construye «estrategias de acción»”.<sup>92</sup> Para que un repertorio sea operativo en una comunidad se debe postular la existencia de un pre-conocimiento del interlocutor que permita su uso y comprensión. Sobre todo, cuanto mayor sea la extensión del grupo en el que es operativo, deberá existir un mayor acuerdo sobre el mismo. Esto no implica la homogeneidad sobre la extensión y difusión del mismo, probablemente el dominio que tengan dos agentes diferentes será muy distinto. Para que los usuarios puedan emplear un repertorio, éste debe estar a su alcance, es decir, debe ser accesible y no sólo disponible. Su uso dependerá de la legitimidad según las circunstancias que vendrá determinada en correlación con el mercado y la institución.

En cuanto a la estructura del repertorio, ésta incluye no sólo los elementos individuales que pueden ser los morfemas y lexemas sino también unidades culturales o “elementos que contribuyen a la formación de nuevas series o cadenas”, dicho de otro modo, los modelos. Estos a su vez consisten en la combinación de: elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas que se imponen sobre el producto y que varían dependiendo de si son modelos para el productor o para el consumidor.

El énfasis que concede Even-Zohar a los modelos del repertorio choca con el rechazo del romanticismo a todo lo que pudiera ser marca, pauta o regla creativa. La hipótesis de su pertinencia ha sido refrendada tanto por los estudios cognitivos sobre el comportamiento humano a la vez que por las investigaciones sobre la preconfección de algunos esquemas del discurso y del relato cotidiano. Los estudios sobre los modelos están relacionados con las aproximaciones en torno a la competencia lingüística y textual de las que hemos hablado anteriormente, pero, a diferencia de estas, Even-Zohar no duda en concederle importancia al factor de la adquisición social. Por otra parte, el repertorio no es un conjunto de reglas impositivas sino opciones reales que pueden ser, incluso, puestas en

---

<sup>91</sup> Wolfgang Iser utiliza también la noción de repertorio, que consistiría en las convenciones indispensables para el establecimiento de una situación. Así, a diferencia de Even-Zohar tiene una noción más restrictiva ya que tan sólo incluiría a las “reglas” y no tanto los materiales a la disposición del productor (“The Reality of Fictio: A Functionalist Approach to Literature”, *New Literary History*, 1975, 7, pp. 7-38 cit. en José Domínguez Caparrós. “Literatura y actos de lenguaje”, *Op.cit.*, pp. 111-112).

<sup>92</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, pp. 31-32.

práctica de forma errónea. En conjunto supone una serie abierta y con distintas ramificaciones.

La teoría de Even-Zohar admite la existencia simultánea de distintos repertorios. La diferencia más clara está entre el que emplean los productores frente al de los consumidores; pero no sólo eso. Pueden ser coetáneos a la vez un repertorio dominante, viejo y establecido, y uno nuevo. Ambos pueden ser utilizados por distintos grupos de agentes aportando repertorios alternativos. La tensión entre unos y otros da cuenta de los cambios literarios a lo largo de la historia. Cuando una cultura está más asentada y tiene una mayor longevidad, sus repertorios serán mayores. A medida que el número de opciones aumente, habrá más probabilidades de que haya movimientos de reciclaje de elementos pasados, antes que la adopción de repertorios ajenos.

En relación con los distintos estratos del repertorio está la cuestión del canon. Es de sobra conocido que en un momento histórico hay un determinado conjunto de reglas o materiales que son particularmente vigentes ya que pertenecen o son refrendadas por los grupos de poder o las instituciones y que conforman el repertorio central. Según Even-Zohar no existe ninguna condición perteneciente de forma exclusiva al repertorio que pueda justificar la pujanza de un canon sobre otro, tal y como dice: “But there is nothing in the repertoire itself that is capable of determining which section of it can be (or become) canonized or not”.<sup>93</sup> La periferia o la centralidad sólo se explica en relación con la institución, el mercado, en resumidas cuentas, con el sistema en conjunto.

Por otra parte, distingue el autor entre la canonicidad estática, que se produce cuando una obra entra a formar parte del canon literario, y canonicidad dinámica cuando la obra se convierte en modelo a seguir. El grado de fijeza que requiere cada fenómeno, o el grado de «deriva» con el que se permite maniobrar dentro del repertorio, depende de la posibilidad de combinar distintos modelos según: el poder de la institución, la posición de cada uno de los miembros de la cultura frente a dicha institución, y la capacidad de acceso a los recursos del repertorio. Cuando la institución que controla el centro del sistema no

---

<sup>93</sup> Itamar Even-Zohar, “Polysystem...”, *Op.cit.*, p. 18.

permite que se ejerzan presiones reales sobre su campo literario, éste tiende a estereotiparse y limitarse gradualmente, pudiendo llegar a la petrificación.

Ya hemos dicho que entre la teoría de Even-Zohar y la de Pierre Bourdieu existen algunas coincidencias. Tanto es así que el teórico israelí suscribe a su colega francés en lo que concierne a la conexión entre el repertorio y los procesos de internalización. Es bien conocida la noción de *habitus* del sociólogo francés, a partir de la cual establece una relación entre lo objetivo (la posición en la estructura social) y lo subjetivo (la interiorización de ese mundo objetivo) y que define de la siguiente manera:

Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas [...] es también estructura estructurada: el principio del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. [...] Sistema de esquemas generadores de prácticas que expresa de forma sistémica la necesidad y las libertades inherentes a la condición de clase y la *diferencia* constitutiva de la posición, el *habitus* aprehende las diferencias de condición, que retiene bajo la forma de diferencias entre unas prácticas enclavadas y enclavantes (como productos del *habitus*), según unos principios de diferenciación que, al ser a su vez producto de estas diferencias, son objetivamente atribuidos a éstas y tienden por consiguiente a percibirlos como naturales.<sup>94</sup>

El *habitus* es, según lo dicho, un sistema de disposiciones duraderas, eficaces en cuanto esquemas de clasificación que orientan tanto la recepción como la acción, sirve, pues, para explicar cómo lo social se interioriza en los individuos, y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas siendo principio de generación y de estructuración de prácticas y representaciones. Afirma Bourdieu que los diversos usos de los bienes culturales, no sólo se explican por la manera en que se distribuye la oferta y las opciones culturales, o por la posibilidad económica para adquirirlos, sino también, y sobre todo, por la posesión de un capital cultural y educativo que permite a los sujetos consumir, asistir y disfrutar las alternativas factibles. Para este autor, condiciones de vida diferentes producen *habitus* distintos, ya que las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar, apreciar, desear y sentir lo necesario.

## **EL ESTUDIO DE LOS GÉNEROS EN EL MARCO DE LA TEORÍA DE LOS POLISISTEMAS**

Hemos visto que la metáfora que mejor definía el concepto de “repertorio” es la de un conjunto de herramientas que incluye elementos, reglas y modelos, todos ellos a

---

<sup>94</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 170-171 (trad. María del Carmen Ruíz de Elvira).



disposición tanto de los productores como de los consumidores. ¿Sería posible, entonces, enlazar el estudio de los géneros con el concepto de repertorio en los términos arriba citados? Según vamos a exponer, los géneros son parte de las opciones que un autor debe seleccionar en el momento de su producción, y condicionan a la vez unos determinados actos de consumo, de modo que forman parte de ese conjunto de útiles para los agentes del sistema.

Lo que nos aporta el hecho de incluir a los géneros en este sistema es poder explicarlos poniéndolos en relación con factores que, creemos, inciden en ellos. Hemos visto que para Even-Zohar la noción de “repertorio” se encuentra en un lugar privilegiado dentro de su teoría, ya que los demás elementos se definen por las relaciones que tienen con él: podríamos resumir todo lo explicado anteriormente diciendo que el productor es el que lo emplea, el consumidor opera pasivamente con él, el producto es su puesta en práctica, la institución lo controla, y el mercado sirve de mediador entre los repertorios y las posibilidades de que lleguen a cumplir su objetivo. Gracias a este concepto también se explica los dinamismos entre distintas culturas. Al llegar aquí, podemos afirmar que la noción de repertorio es una de las aportaciones fundamentales del modelo de Even-Zohar.

En realidad podemos apreciar en los géneros muchas de las propiedades que el autor atribuye a los repertorios, sobre todo su pertenencia a las opciones de la producción y el consumo. La diferencia es su solidez histórica y carácter de institución dentro de los repertorios, lo que implica que a la par que forman parte del polisistema literario tienen su propio sistema. Desafortunadamente, no contamos con ningún trabajo en el que Even-Zohar se ocupe directamente de los géneros pero creemos que es legítimo su estudio a partir de la teoría de los polisistemas tal y como vamos a defender. Hay que tener en cuenta que, después de sus primeros artículos, Even-Zohar se ha ocupado más bien de la cultura, por lo que dentro de los objetivos de sus últimas investigaciones ya no había lugar para el análisis de los repertorios literarios. Sin embargo, no debemos olvidar que gran parte de las ideas de Even-Zohar manan de los maestros del Formalismo Ruso. Fue precisamente Tinianov quien propuso que los rasgos de un género varían según sea el sistema literario en

el que éste se inscribe y fuera del cual su estudio perdería eficacia.<sup>95</sup> También Sklovski hablaba de los géneros como fenómenos empíricamente demostrables a lo largo de la historia si estos eran concebidos como sistema: “El género no es sólo una unidad establecida, sino también la contraposición de determinados fenómenos estilísticos que la experiencia ha demostrado que son acertados y que poseen un determinado matiz emocional y que se perciben como sistema”.<sup>96</sup> Aparentemente, lo primero que lo define es el título de la obra o marbete genérico que introduce al lector en el mundo de la narración. Según este autor el cambio de los géneros se produce de la siguiente manera: “No cambian paulatinamente, ni suelen hacerlo mediante la alteración de un rasgo aislado, sino, por así decirlo, mediante el quebrantamiento, la transformación de todo el sistema, a través de un nuevo tramo de escalera”.<sup>97</sup> En cuanto a la creación afirma: “Considero que toda obra de arte, al ser un eslabón del proceso de auto-negación, surge como contraposición a algo”.<sup>98</sup> Así la razón de las transformaciones genéricas se explica por estos dinamismos de contrarios a la par que responde a la siguiente necesidad: “El arte cambia, los géneros chocan para conservar la sensación del mundo, para continuar recibiendo del mundo información y que no se perciba ya la forma tradicional”.<sup>99</sup>

Even-Zohar conoce estos trabajos y por tanto no excluye a los géneros de su teoría; de hecho los admite dentro de los modelos ya que entre las instrucciones incluidas en el repertorio se encuentran nociones sobre cómo se escribe una novela. No obstante, a lo que se opone el teórico es a establecer clasificaciones dentro de los modelos.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Tinianov afirma: “l’étude des genres est impossible hors du système dans lequel et avec lequel ils sont en corrélation. Le roman historique de Tolstoï entre en corrélation non pas avec le roman historique de Zagorskine, mais avec la prose qui lui est contemporaine” (“De l’évolution littéraire”, *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov (ed.), París, Seuil, 1965, p. 128). Aunque he citado por la edición francesa, existe una traducción de Ana María Nethol, en la editorial Signos (Buenos Aires, 1970).

<sup>96</sup> Víktor Skolvski, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 315 (trad. Victoriano Imbert).

<sup>97</sup> Víktor Skolvski, *La cuerda...*, *Ibid.*, p. 315.

<sup>98</sup> Víktor Sklovski, *La cuerda...*, *Ibid.*, p. 328.

<sup>99</sup> Víktor Sklovski, *La cuerda...*, *Ibid.*, p. 329.

<sup>100</sup> Itamar Even-Zohar, “Literary...”, *Op.cit.*, p. 41.

There is no need to attempt a classification according to the level of the “model”. There may be models in operation for a whole possible text (a “pre-text”, as some traditions call it), yet there may also be specific models for a segment, or portion, of this whole. For instance, they may well be a model for “a novel”, but there will also be one for “dialogue”, “description of the physiognomy of the hero”, etc.

Dentro de los repertorios, estarían las herramientas para otros tipos de discurso o de subgéneros, o de frases. Los géneros, simplemente, son los repertorios más fuertemente apoyados por la institución literaria, ya que incluso se llegan a establecer identidades culturales en torno a ellos. Even-Zohar lo que hace es no dar un privilegio especial a las nociones de géneros para así no apartarse de su objetivo más amplio de descripción de la cultura.

En cuanto a las dimensiones del repertorio, Even-Zohar diferencia según sea relativo al consumidor o al productor, y se enfrenta a los mismos problemas. En las cuestiones que relacionan el repertorio con el consumidor, el israelí conecta tanto con los estudios lingüísticos en torno a la competencia como con los trabajos realizados por la Estética de la Recepción y sus derivaciones, de los que hemos hablado en otros apartados. No obstante, introduce algunas novedades al contemplar también la recepción de otros actos de consumo paralelos a la lectura literaria sin privilegiar a ninguno en concreto.

Las reglas y elementos relativos al repertorio del productor han sido escasamente estudiadas puesto que, tal y como señala Even-Zohar, el estudio de las funciones generadoras de textos es mucho más complejo que la investigación sobre las funciones de interpretación. Durante años hubo una entronización y abuso del autor y su intención como único medio de alcanzar la interpretación adecuada de un texto, tras esta tendencia se produjo en el ámbito de la crítica y la teoría una derivación hacia el texto y el lector.<sup>101</sup> A pesar de ello, no hay que relegar la instancia del emisor a un segundo plano, tal y como han hecho algunos pragmatistas. En la ciencia de la literatura hay que recuperar y estudiar al autor en sus justos términos. Even-Zohar, se muestra prudente ante las aproximaciones al productor y señala que una de las trabas que ha tenido la investigación de la creación es su

---

<sup>101</sup> Fernando Lázaro Carreter, “El poema lírico como signo”, Tzvetan Todorov *et alii*, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 79-97.

escaso fundamento empírico, debido a su explicación a partir de nociones como “imaginación” o “inspiración”:

Using them in fact is a renouncement of the possibility of disentangling the knotty complex which constitutes the conditions under which a writer works, part of which consists of certain pertinent constraints, while part is a function of the writer's personal ability to create new conditions not imposed *on* him but *by* him.<sup>102</sup>

La clave estaría, pues, en abordar, antes que el acto creativo en sí, sus condiciones de producción, a las que nos podemos aproximar gracias a los vínculos y relaciones entre factores.

Obsérvese, en la cita anterior, que Even-Zohar contempla la presión externa *sobre* el productor junto a la selección *por él* de ciertas auto-imposiciones. He aquí de nuevo el problema de la libertad del creador, asunto sobre el que se muestra un tanto confuso: por una parte se le concede al creador la posibilidad de escoger pero, a la vez se es bastante crítico sobre la gran capacidad que se le ha atribuido al artista desde el Romanticismo para lo que Even-Zohar acude a los trabajos en torno a la antropología, la memoria, los estudios cognitivos, y los trabajos sobre competencia lingüística y textual.<sup>103</sup>

El punto de vista histórico con el que el autor aborda los fenómenos culturales le impide desconocer la dualidad herencia/invención de la que el repertorio participa necesariamente. Los repertorios son: “el producto acumulado de generaciones de individuos anónimos, o en otras palabras, como creaciones espontáneas de la «sociedad»”.<sup>104</sup> Pero, a la vez: “existen también innegables evidencias de acciones individuales *deliberadas* en la configuración de repertorios, cuyo éxito puede atestiguararse a través de la Historia”.<sup>105</sup> No reconocer la creatividad consciente del ser humano dejaría a Even-Zohar sin el “agente” de dichos cambios. Muchas veces no se puede localizar el origen de una novedad en el repertorio, pero eso no significa que partiera de la nada: “Si

---

<sup>102</sup> Itamar Even-Zohar, “Polysystem...”, *Op.cit.*, p. 14.

<sup>103</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Op.cit.*, p. 37.

<sup>104</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 40.

<sup>105</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, pp. 40-41.

bien es posible que sean anónimos, no siempre es necesario considerarlos espontáneos”.<sup>106</sup> Los cambios e innovaciones pueden deberse al conocimiento total o parcial del repertorio por parte del productor: “La innovación puede ser el resultado de una simple falta de competencia o, por el contrario, de un alto grado de la misma”.<sup>107</sup> Lo que para unos es norma para otros es intuición, lo que para unos es intención, para otros mero desliz.

En todo caso, los géneros, desde el punto de vista de la creación, pertenecen al repertorio: son sistemas de opciones, modelos que se pueden elegir y que forman parte del conocimiento del agente. En primer lugar, el conjunto de los géneros que han existido constituye el sistema global de los mismos y ofrece a los productores un conjunto de posibilidades. En la actualidad está potencialmente a nuestro alcance casi toda la herencia genérica existente ya sea a través de los modelos o, incluso, de instrucciones-descripciones. Por supuesto, no todas estas formas se realizarán y la “opción” que se lleve a cabo estará sujeta a cuestiones de mercado o de la institución. La decisión es, por ende, una cuestión del sistema.

Llegado este momento de nuestra reflexión creemos útil citar algunas de las aportaciones de Pierre Bourdieu cuyas nociones de *habitus* y *champ littéraire*, como ya hemos mencionado, comparten cierta base común con las propuestas del teórico israelí. En su libro fundamental, *Las reglas del arte*, Bourdieu distingue entre lo que él denomina campo del poder, dominado por las instituciones y políticos, y el campo literario de los artistas, enfrentado al otro. Dentro del segundo también separa entre el campo de producción masiva frente al campo de producción restringida o especializada. Pierre Bourdieu señalaba la diferencia entre el “arte puro” y el “arte comercial”. El primero tiene una economía contraria a sus intereses ya que en principio rechaza lo comercial y el beneficio a corto plazo mientras que busca el capital simbólico (*verbi gratia*, el prestigio) y el beneficio a largo plazo. Frente a esto el “arte comercial” se ajusta a una demanda preexistente dentro de unas formas preestablecidas (pensemos en cierta “novela rosa”)

---

<sup>106</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 41.

<sup>107</sup> Itamar Even-Zohar, “Factores...”, *Ibid.*, p. 43.

siguiendo las pautas de una producción seriada que permite la rapidez en obtener resultados económicos.

Dentro de las posibilidades, hay algunas que están jerarquizadas en el seno del campo literario debido a un mayor o menor apoyo de la institución o el poder. Pierre Bourdieu pone el caso de Flaubert, que se atrevió a cultivar la novela en un momento en el que era considerado un género inferior y que, gracias a su aportación, contribuyó a que el género fuera mejor aceptado en lo sucesivo tanto por los críticos como por los autores literarios. La jerarquía de géneros entendidos, en último término, como empresas económicas se establece, según Bourdieu, en función de tres criterios: el precio del producto o del acto de consumición simbólica (para el caso del teatro), el volumen y la calidad social de los consumidores (relacionados con la calidad social del público) y la duración del ciclo de producción y la rapidez con la que se obtienen los beneficios.<sup>108</sup> Por ejemplo, con el teatro en el siglo XIX se conseguían unos beneficios considerables de forma rápida pero, al haber pocas salas para su representación, entre los productores de obras había una gran competencia por alcanzar el sueño de ver sus textos en escena para lo cual necesitaban tener una buena red social de contactos. En el polo opuesto, los novelistas sólo pueden generar beneficios a largo plazo dentro del campo de producción restringida, mientras que para lograr el éxito comercial de forma rápida precisan alcanzar al gran público con el consecuente menosprecio que tiene la fama ganada de este modo. Según Bourdieu estas diferencias contribuyen a aclarar las oposiciones más importantes entre los géneros.<sup>109</sup>

Por nuestra parte, lejos de esbozar una taxonomía a partir de estos criterios, vamos a adoptar de esta postura la descripción de cómo estos factores también influyen en la toma de decisiones del repertorio en los términos que lo concibe Even-Zohar: la posición dentro del conjunto de posibles de un género incitará o no su cultivo en unas coordenadas socio-culturales o en otras. Bourdieu nos proporciona unos instrumentos que nos ayudarán a conseguir una mayor objetividad. Por ejemplo, el teórico francés describe dentro de cada

---

<sup>108</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 177 (ed. orig. 1992) (trad. Thomas Kauf).

<sup>109</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas..., Ibid.*, pp. 178-179.

género un sector más autónomo, más experimental e investigador, y un sector comercial, que en general establecerá relaciones semejantes con los sectores equivalentes de otros géneros. Esto nos hace ver que entre los responsables de la producción restringida de la novela habrá más cosas en común con un poeta del mismo campo que con un novelista de masas.

También vamos a tener en cuenta la lógica del cambio que explica Bourdieu de la siguiente manera: “El movimiento a través del cual el campo de producción se temporaliza contribuye también a definir la temporalidad de los gustos (entendidos como sistemas de preferencias concretamente manifestados en opciones de consumo)”.<sup>110</sup> En consecuencia, si se trata de imponer un nuevo producto y un nuevo sistema de gustos se estará provocando que se trasladen hacia el pasado las preferencias vigentes en el momento de la incursión. Trasladando esta explicación a los sistemas dentro del repertorio, que el autor vincula con los grupos sociales responsables de la producción, los cambios suelen necesitar de un apoyo externo, una modificación del campo que ayude a que se reconozcan los nuevos productos; los que tienen un mayor reflejo son las revoluciones o la aparición de nuevas categorías de consumidores que, al estar en afinidad con los nuevos productores, garantizan su difusión.

Los repertorios de géneros se interfieren de cultura a cultura. Pude resultar ilustrativo el caso del *haiku*, un tipo de composición de ancestral tradición japonesa, poco conocido en el exterior, cuyo origen se data con Matsuo Bashoo (1644-1694) que ha llegado a ser aclimatado en nuestra lengua y en otras.<sup>111</sup> El arte y la literatura no tienen fronteras (hoy menos que nunca) y podemos encontrar nombres de género con contenidos diferentes, así como contenidos genéricos sin nombres reconocidos. El *haiku* desde el punto de vista métrico consiste en tres versos, de cinco sílabas los impares y siete el par. Inicialmente el género eliminaba todos los elementos no esenciales en busca de concentrar su contenido con palabras con significado pleno y una sintaxis sencilla. En cuanto a la temática, la naturaleza tienen una gran presencia, sobre todo en relación con las estaciones

---

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas...*, *Ibid.*, p. 241.

<sup>111</sup> Los siguientes datos sobre el *haiku* han sido extraídos de: Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala, *El haiku japonés: Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Guadarrama, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1972.

y especialmente en torno al tema del instante. Otra de sus reglas es el principio de comparación interna según el cual deben existir dos focos de atención en cada poema. Pragmáticamente está concebido no para que sea leído ni recitado, sino para que se medite sobre él, no hay que olvidar su raíz, que engarza con el budismo zen. Cuando Japón se abrió al exterior en 1868 su cultura se difundió rápidamente por Europa gracias al gran atractivo que tenían los países orientales para los intelectuales del momento. Desde el siglo XVIII el *haiku* en Japón va evolucionando y automatizándose de modo que pierde algunas al incorporarse el “yo” y el humor en sus versos. En nuestra lengua fue José Juan Tablada (1871-1945) el primer autor en hacer un poema de este tipo.<sup>112</sup> Más recientemente, en España, lo han hecho Leopoldo María Panero o José Ángel Valente.<sup>113</sup> El género, al tener que traducirse, o al incorporar sus características a las condiciones de otra lengua, se ha visto modificado, esto sucede por ejemplo porque los verbos españoles implican casi siempre una persona gramatical elíptica, lo cual dificulta el ocultar el “yo” poético. En suma, como resultado de la traslación de este género a otros idiomas, se ha reducido su contenido genérico a su estado más esencial, se introducen cambios en las reglas iniciales de construcción, de esta manera, el único rasgo superviviente es la estética de la brevedad.

El caso señalado del *haiku* demuestra que el género supone un sistema de opciones sobre los distintos niveles del discurso, delimitando los diferentes rasgos que puede adquirir. Hay unas características centrales y típicas, relacionadas con la noción más generalizada del género X, que están institucionalizadas por la repetición, y que dependen mucho del periodo histórico, mientras que hay otras pertenecientes a modelos menos conocidos o aportaciones espontáneas del autor. El dinamismo de este proceso ya era apuntado por Todorov quien decía que en una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas de modo que el género literario es la codificación de las

---

<sup>112</sup> Pedro Aullón de Haro, *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética de la modernidad. Dicho y hecho*, Madrid, Hiperión, 2002, p. 50.

<sup>113</sup> Por ejemplo Leopoldo María Panero lo ha cultivado en *Teoría* (1973), *Narciso en el acrodde último de las flautas* (1979), *Last river together* (1980), *El último hombre* (1984). José Ángel Valente ha cultivado el haiku en: *El Inocente*, *Treinta y siete fragmentos*, *Interior con figuras*, y *Fragmentos de un libro futuro*. Estas aportaciones junto a las de otros autores como Antonio Domínguez Re, Pío Serrano, Jesús Munárriz, Pedro Garcíarias, Antonio Carvajal, Antonio Piedra, carlos Pujol, Luis Pimentel, María Huidobro, Fernando Menéndez o Jenaro Talens, han sido estudiado por Pedro Aullón de Haro (*El jaiku...*, *Ibid.*).



mismas. Dichas propiedades obligatorias pueden atañer a “cualquier aspecto del discurso”: o bien semántico, o pragmático, o sintáctico. A lo largo de la historia un aspecto puede hacerse indispensable mientras que otro pasa a un segundo plano. La tradición constituye la herencia acumulada gracias a la labor colectiva; Pierre Bourdieu para referirse a ella, en lugar de “repertorio” habla de un “espacio de posibles”, es decir:

el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un *habitus* determinado, es decir como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas “por hacer”, “movimientos” por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por “superar”, etc.<sup>114</sup>

Existen, de esta manera, una serie de opciones libres, otras bajo imposiciones y algunas potenciales objetivas que se pueden estudiar en forma de lagunas estructurales. Los géneros delimitan de alguna manera lo pensable y lo impensable y, por su carácter de imposición, limitan las posibilidades mientras que también marcan el camino de lo que puede ser transgresor. Sirven para establecer el *ars obligatoria*, como era llamada según la escolástica, lo que es realizable dentro de un campo de posibles, un *ars inveniendi* que permite inventar una diversidad de soluciones dentro de la gramaticalidad.

#### *EL DISCURSO EN TORNO A LOS GÉNEROS*

Para investigar los repertorios (o los sistemas de posibilidades), podemos intentar abordar los productos ya realizados, los modelos preexistentes, sus características en una época concreta y establecer las relaciones entre los géneros y los sistemas de posibles teóricos realizados o por realizar. De entre todas estas posibilidades, vamos a tomar el camino de las poéticas explícitas.

Afortunadamente, hoy tenemos en este campo de trabajo grandes posibilidades para seguir ahondando en esta cuestión. Los escritores, productores de los textos literarios sobre los que generalmente reflexiona la crítica y la teoría, son también peculiarmente responsables de una gran cantidad de comentarios en torno a las cuestiones que rodean su creación. Aparecen en los medios de masas, en los periódicos y programas de televisión especializados o no, dando su opinión sobre lo divino y lo humano, a veces reclamados

---

<sup>114</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas...*, *Op.cit.*, p. 348.

como “especialistas” y otras como sujetos que saben hablar bien. Entre todas estas aportaciones casi siempre realizan alguna que otra valoración sobre la literatura. A esto hay que unir la mediación actual de Internet como un medio con sus peculiaridades: entre al instantaneidad y la perpetuación, la accesibilidad y el ocultamiento informático. Finalmente, aparece otro conjunto de declaraciones en revistas especializadas o publicaciones de una tirada muy limitada y consumida por un público muy específico y especializado. Por tanto, existe un interés por lo que los autores piensan sobre su propia obra y sobre la literatura en general, que da lugar a su conocimiento y sistematización.

Vamos a ver qué es el género “cuento” según los autores, siempre teniendo en cuenta que el género no es lo que el “autor dice que es”. A pesar de que ofrezca una posible respuesta a la cuestión, hay que tener en cuenta el resto de los factores “lo que el autor dice que es por el mercado”, “lo que la institución le ha dicho que debe ser un género”, “lo que la institución le ha enseñado que es”, “lo que verdaderamente confiesa que es, pero que no tiene por qué cumplirse”, “lo que el producto acaba resultando”, “lo que quiere que el lector sepa que es”, “lo que quiere que el mercado consuma”, “lo que las editoriales le dicen que diga” y un largo etcétera de matizaciones. Tal y como ha afirmado Even-Zohar, no nos debe extrañar que durante años se haya rechazado el estudio de las opiniones de los escritores por la falta de credibilidad.

No estudiaremos, pues, las ideas de los autores de una manera autónoma, como si fueran ajenas al mundo que las rodea, en la suposición de que estos escritores permanecen ajenos a las presiones del campo. Cuando un escritor dice que quiere ser autónomo de las influencias y presiones que impone el mundo literario, debemos tener en cuenta diferentes factores que pueden explicar o reconducir dicha afirmación. Por ejemplo, cuál es su situación dentro de las consideraciones de la crítica, cuántas obras ha publicado, en qué editoriales, en qué medio realiza dichas declaraciones. Todas estas variables pueden afectar a nuestra idea sobre lo que el género significa para ese escritor. Creemos, por tanto, que indagar en las poéticas de autor carecería de sentido si lo hiciéramos de forma independiente, mientras que, si las incluimos como un elemento o producto más, podremos abordar la cuestión con mayor probabilidad de éxito. Va a ser también interesante tener en cuenta las disposiciones, la valoración, concepción y preconocimiento, sobre los géneros

que demuestran de forma explícita los propios autores teniendo en cuenta cada una de sus carreras literarias y su posición dentro de la sociedad y su relación con el sistema. Pierre Bourdieu lo ha expresado así:

sólo cabe contar con algunas posibilidades de poder ser partícipe de la intención subjetiva del autor (o, si se prefiere, de lo que en otros momentos he llamado su “proyecto creador”) siempre y cuando se lleve a cabo la larga labor de objetivación que resulta dentro del cual estaba situado y donde se definió lo que trató de hacer. dicho de otro modo, sólo se puede adoptar el punto de vista del autor (o de cualquier otro agente), y comprenderlo –pero con una comprensión muy distinta de aquella que posee, en la práctica, el que ocupa realmente el punto considerado–, siempre y cuando se recoja la situación del autor en el espacio de las posiciones constitutivas del campo literario: es esta posición la que, debido a la homología estructural entre ambos a cabo en un espacio de tomas de posición artísticas (en cuanto a contenido y forma) definidas, ellas también, por las diferencias que las unen y las separan.<sup>115</sup>

He aquí lo que vamos a intentar llevar a cabo a lo largo de los restantes capítulos: una aproximación al repertorio partiendo del sistema del productor del discurso de las poéticas del género. Esto no sería posible si los autores no hubieran adquirido la doble faceta reseñada por Barthes, si no fueran a la vez autores e intelectuales, o mejor dicho para evitar cualquier resonancia que pudieran tener tales términos, “écrivains” a la par que “écrivants”. Para el francés: “el «écrivain» realiza una función, el «écrivain» una actividad, esto es lo que ya nos dice la gramática, precisamente la gramática que opone justamente el sustantivo del uno al verbo (transitivo) del otro”. Sus actividades se rigen por dos tipos de normas: “normas técnicas (de composición, género, estilo) y normas artesanas (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección)”. Por último: “el «écrivain» concibe la literatura como fin, el mundo se la devuelve como medio: y en esta decepción infinita, el «écrivain» reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, en definitiva, como una respuesta”.<sup>116</sup> La actividad de los “écrivants”, es bien distinta, son hombres que se plantean un fin (dar testimonio, explicar, enseñar) cuya palabra no es más que un medio que se convierte en un vehículo del “pensamiento”. A diferencia de lo que les sucede a los “écrivains”, su discurso no es

---

<sup>115</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas...*, *Ibid.*, p. 138.

<sup>116</sup> Roland Barthes, “«Écrivains» y «écrivants»”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 201 (ed. orig. 1964) (trad. Carlos Pujol).

sometido al estudio psicoanalítico, y generalmente no admite que se puedan leer dos cosas distintas, no debe existir la ambigüedad.<sup>117</sup>

La doble actividad que muchos escritores llevan a cabo, convirtiéndose en “écrivains-écrivants”, provoca que a veces aparezcan de forma conjunta, por ejemplo cuando hay un prólogo explicativo que antecede a la obra y por tanto la poética llega de forma paralela y al mismo público que el texto. Gracias a esta doble actividad podemos contemplar dos maneras de interactuar con la literatura. El discurso de los autores sobre los géneros precisa forzosamente de la institución de los mismos para su producción y consumo. Si no existiera una necesidad (la Universidad o la Investigación), no existiría dicho producto. Los productos resultantes tienen una naturaleza de mercancía intelectual para un marco de producción restringida. A la hora de crear textos literarios o teorías, no permanecen ajenos a la producción de otros “écrivants”, es decir de esos teóricos que han establecido los rasgos de los géneros. Su discurso manará también de sus ideas y se convierte en modelo de expresión y, por tanto, del género “teoría del género”. Será interesante, sin duda, observar cómo se expresan los autores a la hora de llevar a cabo sus declaraciones.

---

<sup>117</sup> Roland Barthes, “«Écrivains»...”, *Ibid.*, pp. 206-207.

### OTRA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA DEL CUENTO

#### ASEDIOS A LA TEORÍA DEL CUENTO LITERARIO

El cuento ha sido asediado, es decir, rodeado, sitiado, acosado por aquellos trabajos (artículos y monografías) que, desde diferentes perspectivas (críticas, semióticas, comparatistas...) se han acercado a él.<sup>118</sup> La reflexión sobre este género ha buscado la clave para distinguirlo de otras modalidades próximas, hallar sus características distintivas y ahondar en las razones y motivos de su situación literaria, social y cultural. Aproximaciones que constituyen además un amplio corpus de textos susceptibles de ser estudiados. Tal y como hemos explicado en el capítulo anterior, el discurso teórico es un producto más del sistema de la literatura; de esta forma, es legítimo convertir el resultado de los investigadores en objeto instigado.

Tres van a ser los temas afrontados en este capítulo. Si partimos de la premisa anterior sobre la condición de “producto” de los textos teóricos, habrá que dar cuenta de sus relaciones con los demás factores que intervienen en el mismo. Antes de ello haremos una primera incursión en nuestra metodología y nos detendremos en las aportaciones sobre el cuento de Poe, Quiroga y Cortázar. Estos tres importantes autores son referente de gran parte de los textos que sobre el género cuento se han escrito en nuestro idioma. Si bien, según Miguel Ángel Garrido Gallardo, la casi totalidad de la teoría genérica hasta nuestros días es “una vasta paráfrasis de Aristóteles”, igual de justo es afirmar que la teoría del cuento es una “vasta paráfrasis de Poe”. Cortázar y Quiroga, aunque en menor medida, son los dos autores más citados por los investigadores en lengua castellana. De ahí que podamos decir que sus trabajos forman parte del “repertorio” de citas a partir de las cuales

---

<sup>118</sup> Con el mismo título se ha editado el siguiente volumen, *Asedios ó conto*, en el que se recogían las comunicaciones y ponencias de las actas del *Simposio da Asociación Galega de Semiótica* (Carmen Becerra, et alii. (eds.), *Asedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999).

se ha encaminado la reflexión sobre el relato breve. En suma, a partir de estos tres maestros del cuento y de la teoría vamos a hacer una primera aproximación sistémica a la teoría del cuento para preguntarnos: “¿qué es lo que llevó a Poe, Cortázar y Quiroga a decir que el cuento era a, b y c?”. Sus textos tantas veces reseñados y glosados nacieron en unas circunstancias muy concretas que en muchas ocasiones se han olvidado o dejado de lado y que marcaron, tal y como defenderemos, sus planteamientos.

En segundo lugar, atenderemos a las relaciones entre la teoría del cuento en España durante el último siglo y las circunstancias del correspondiente sistema literario. Esta aproximación nos será útil para contemplar los textos teóricos además de como aportaciones a dicho concepto, como discursos atentos a los movimientos y corrientes del mundo académico. Nuestras reflexiones sobre el cuento se centrarán en el ámbito general del mundo intelectual español. Para observar sus relaciones contaremos, no sólo con las aportaciones de Even-Zohar, sino con las propuestas de Bourdieu sobre la academia, sus usos y costumbres.

En tercer lugar, y para dar cierre al presente capítulo, vamos a ocuparnos de las distintas aportaciones en torno a la teoría del cuento que se han hecho en nuestro idioma, para así proporcionar un estado de la cuestión que justifique nuestro estudio. Nuestro interés se centrará en presentar un resumen de las distintas aportaciones en torno a los rasgos más recurrentes y que son la brevedad, intensidad, efecto único, economía del lenguaje, destinatario, la relación con otros géneros... Todas estas características señaladas por la teoría forman el repertorio del que se nutrirán algunos de nuestros cuentistas y escritores de poéticas. Para dilucidar las aportaciones de los distintos autores echaremos mano de los datos que apuntábamos al comienzo del capítulo anterior sobre los géneros literarios. Gracias a los pasos previos que ya hemos dado, podremos comprender las actitudes y propósitos de aquellos que se han ocupado del género cuento.

## UNA APROXIMACIÓN A TRES TEORÍAS / TEÓRICOS

Las ideas de Poe, Quiroga y Cortázar sobre el cuento han llegado hasta nuestros días, convertidas en tópico, en cliché definitorio ajeno a su contexto y sentido primigenio. Con este fenómeno se ha perdido el objetivo de aquellos autores, su relación con el cuento y, en definitiva, con el sistema literario al que se enfrentaban.

### EDGAR ALLAN POE

Las reflexiones más conocidas de Poe (1809-1849) sobre el cuento formaban parte de una reseña a *Twice Told Tale* de Hawthorne aparecida en *Graham's Magazine* en mayo de 1842. Para comprender la verdadera naturaleza de este ensayo hace falta tener en cuenta que el texto se trataba de una reseña comprometida muy estrechamente con sus circunstancias históricas de producción y en diálogo con el volumen específico sometido a valoración. El norteamericano cumplió con los requisitos de dicho género periodístico: por una parte tenía que señalar lo bueno del autor, poner en claro su contribución al panorama que lo hace merecedor de sus elogios, pero también debía destacar los errores y fallos del artista, para que adquiriera un tono de ataque o vilipendio.

¿Desde qué posición en el campo escribía Poe? Según Maria Luisa Rosenblat, el autor se encontraba al margen del ambiente literario de su época, se sentía un europeo desplazado y aislado en un entorno hostil. El autor siempre estuvo alejado del círculo de autores de Nueva Inglaterra y por esto permaneció ajeno a los principales movimientos y escuelas dominantes en su país, entre los que destacaban figuras como Longfellow, Lowell, Emerson y Holmes.<sup>119</sup> Sin embargo, como profesional que era de la crítica literaria, a raíz de sus comentarios se acabó enzarzando en disputas con los colegas.

Desde esta delicada posición, el propósito de Poe era rescatar del olvido a su contemporáneo Hawthorne que, según su criterio, no había merecido los suficientes elogios. El escritor de *Twice Told Tale* se encontraba excluido del canon del momento ya

---

<sup>119</sup> Maria Rosenblat, *Poe y Cortázar: Lo fantástico como nostalgia*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores, 1990, p. 20.

que jamás había surgido su nombre en aquellos intentos por señalar a los principales autores del país.

En ocasiones tales nuestros críticos cotidianos dicen: “¿No tenemos a Irving, Cooper, Bryant, Paulding y... Smith?”, o bien: “No tenemos a Halleck y Dana, a Longfellow, a... Thompson?”, o “¿No podemos señalar triunfalmente a nuestros Sprague, Willis, Channing, Bancroft, Prescott... Jenkins?”; pero estas preguntas a las que no se puede contestar, jamás fueron cerradas con el nombre de Hawthorne.<sup>120</sup>

Según Poe, la exclusión del autor de entre los “considerados” se debía al siguiente motivo: por no ser “rico ni charlatán”. Con este comentario constataba las razones socio-económicas de su exclusión del grupo de los escritores encumbrados. El desafortunado Hawthorne ni era miembro de la burguesía adinerada ni se dejaba perturbar por las exigentes dinámicas sociales, ni por las pleitesías del campo.

Las primeras páginas de esta reseña consisten en una reflexión sobre la originalidad cuya lógica comprendemos enseguida. En ese momento, en el contexto del sistema literario del siglo XIX, en Norteamérica, la exaltada originalidad todavía no se ha convertido en un bienpreciado en el campo literario. Son precisamente los cultivadores de la crítica los que más la desprecian, a pesar de que suele concordar con los gustos de la masa. Poe dice que la “excitable, indiscriminada y pueril mentalidad popular es la que más agudamente siente la originalidad”.<sup>121</sup> Frente a esto, sus compañeros de profesión tienen un concepto bien distinto: “El amor a las meras palabras los ha llevado a limitar la originalidad a la metafísica. Sólo consideran originales en las letras las combinaciones absolutamente nuevas de pensamiento, de incidentes, etc”.<sup>122</sup> Poe, seguramente influido por la presión y los prejuicios, viene a defender de acuerdo con estos criterios que Hawthorne “no es en modo alguno original”, sino simplemente “peculiar”. Tras este comentario matiza que su concepción de la originalidad tiene más que ver con el “efecto”, por eso la define como: “aquella que, al hacer surgir las fantasías humanas, a medias formadas, vacilantes e inexpressadas; al excitar los latidos más delicados de las pasiones del corazón, o al dar a la

---

<sup>120</sup> A lo largo de este trabajo hemos empleado la excelente traducción de Cortázar: Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 126.

<sup>121</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, p. 126.

<sup>122</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, p. 128.



luz algún sentimiento universal, algún instinto en embrión, combina con el placentero efecto de una novedad *aparente* un verdadero deleite egotístico”.<sup>123</sup> En el seno de esta exaltación del “efecto” es donde tienen un sentido sus palabras sobre el cuento; para él, lo más relevante es conseguir esa impresión en el lector, fin último de todo texto; las restantes características, como la brevedad o la economía de recursos, están subordinadas al objetivo efectista y son sus consecuencias lógicas. Dicho esto, podemos comprender el verdadero alcance de su archi-conocida definición del cuento -“la breve narración cuya lectura consume entre media hora y dos”- y de sus comentarios sobre la economía compositiva: “No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio establecido”.<sup>124</sup> Como conclusión parcial, lo que nos ofrece Poe es un sistema de creación del cuento orientado en torno a un principio: el efecto.

Otro aspecto destacable es la cercanía entre los comentarios poenianos en los que aparecen comentarios sobre el cuento y el poema. Sobrepasando los límites de esta reseña vamos a acudir a otro ensayo sobre la lírica que escribió Poe a raíz de los siguientes hechos. Durante su carrera periodística el autor aprovechó el espacio que le brindaban las páginas de los periódicos para lanzar ataques en contra de los críticos y otros escritores cuyas producciones no alcanzaban lo que para él era digno de llamarse “literatura”. Desde las páginas del *Broadway journal* acusó de plagio a Longfellow.<sup>125</sup> Poco después, su poema más famoso, «El cuervo», fue acusado de lo mismo por un corresponsal anónimo, bajo el que seguramente se encubría alguno de sus enemigos. Tanto hirió su orgullo semejante ataque a su originalidad que redactó su “Filosofía de la composición” para rebatirlo. En este ensayo describía, paso a paso, el proceso por el que su aludido poema alcanzó la elaboración definitiva. Según Poe, la escritura se debe abordar con una estrategia previa: “Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser

---

<sup>123</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, pp. 128-129.

<sup>124</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, pp. 135 y 136.

<sup>125</sup> Sobre la polémica establecida por Poe por las acusaciones de plagio véase el “Prefacio del editor” a Edgar Allan Poe, *Método poético y narrativo*, Castellón, Ellago Ediciones, 2002.

desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle”.<sup>126</sup> De acuerdo con esta idea, el máximo objetivo que debe orientar la actividad del creador es el efecto. De hecho él mismo aplica este criterio en sus obras: “Por mi parte prefiero comenzar con el análisis de un *efecto*. Teniendo *siempre* a la vista la originalidad (pues se traiciona a sí mismo aquel que prescinde de una fuente de interés tan evidente y fácilmente obtenible)”.<sup>127</sup> El autor no tiene ningún problema en desvelar el intrincado proceso creativo previo a la redacción del poema: “Lo primero a considerar fue la extensión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad”.<sup>128</sup> Para apoyar su argumentación pone el ejemplo del *Paraíso perdido* de John Milton, cuya extensa composición rechaza: “Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos”.<sup>129</sup> Tanto es así que defiende que las obras extensas jamás podrán lograr conmover el espíritu: “Pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado, y esto último con una sola condición: la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera”.<sup>130</sup>

Por su doble faceta de poeta y cuentista, Poe combina en su “Filosofía” otras opiniones sobre el género breve. Entre ellas establece una tipología de la que se sirve para juzgar los relatos: según el autor, son deleznablez aquellos que buscan defender una tesis o bien implican una mera coordinación de incidentes.

Pienso que en la manera habitual de estructurar un relato se comete un error radical. O bien la historia provee una tesis o esta es sugerida por algún incidente del momento; a lo sumo, el autor se pone a combinar acontecimientos sorprendentes que constituyen la base de su narración, y se

---

<sup>126</sup> Utilizaremos la misma traducción que para el ensayo sobre Hawthorne: Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973 (trad. Julio Cortázar.), p. 65.

<sup>127</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía...”, *Ibid.*, p. 66.

<sup>128</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía...”, *Ibid.*, p. 67.

<sup>129</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía...”, *Ibid.*, p. 68.

<sup>130</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía...”, *Ibid.*, p. 67.

promete llenar con descripciones, diálogos o comentarios personales todos los huecos que a cada página puedan aparecer en los hechos de ficción.<sup>131</sup>

Esta jerarquía favorece tanto a los relatos de Hawthorne como a los suyos propios al distanciarse de estos modos errados y optar por una línea efectista.

Volviendo a la reseña sobre Hawthorne, en ella también trata la lírica pues Poe dice que el cuento tiene: “cierta superioridad, incluso sobre el poema”. La razón objetiva que aduce es que el verso impone ciertas trabas expresivas al artista al tener que ajustar sus palabras al ritmo, lo cual impide que en el género se puedan tratar temas como “el terror, la pasión, el horror”.<sup>132</sup> A pesar de ello, salvaguarda el derecho del verso de ser el mejor vehículo para la expresión de la Belleza. Hay que valorar su equiparación entre la poesía y el cuento como un intento por elevarlo dentro de la jerarquía de los géneros del momento, como un alegato en contra de todos aquellos que opinaban que el cuento era un sucedáneo de la novela. Aún es más, la vehemencia con la que Poe defiende a su contemporáneo se debe a que también busca el reconocimiento general de la producción cuentística norteamericana. Sobre esto añade: “Aquí y allá, al azar, se encuentran en nuestros periódicos trozos que podrían compararse ventajosamente a las mejores producciones de las revistas británicas; pero en general estamos muy atrás de nuestros progenitores en este campo de la literatura”.<sup>133</sup> Elogiar el esfuerzo de Hawthorne, cuyos cuentos “pertenecen a la más alta esfera del arte”, es una manera de exigir la inclusión de la literatura norteamericana en el canon. Para lograr este fin no basta con alabar al escritor sino que ha de realizar un paralelo ensalzamiento del género, de ahí su rechazo a la cantidad en detrimento de la calidad: “Durante largo tiempo ha habido un infundado y fatal prejuicio literario que nuestra época tendrá a su cargo aniquilar: la idea de que el mero volumen de una obra debe pesar considerablemente en nuestra estimación de sus méritos”.<sup>134</sup> Para atribuirle más valor a su compañero, Poe destaca las exigencias que requiere el género para el creador. Si bien la intención global de la reseña es el encomio, ello no implica que el

---

<sup>131</sup> Edgar Allan Poe, “Filosofía...”, *Ibid.*, p. 66.

<sup>132</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Op.cit.*, p. 136.

<sup>133</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, p. 136.

<sup>134</sup> Edgar Allan Poe, “Hawthorne”, *Ibid.*, p. 132.

autor no señale ninguna crítica, por eso reprende la propensión de Hawthorne hacia la alegoría.<sup>135</sup>

La repercusión de la teoría del cuento de Poe no sólo responde al interés de sus aportaciones por ser el primero en dilucidar este tema, sino a que ha sido señalado canónicamente como padre del cuento, y más concretamente, del subgénero fantástico, lo cual le otorga una posición de privilegio dentro de los distintos cuentistas.<sup>136</sup> En la recepción posterior del autor, sus ideas han sido rebatidas, punto por punto, desde el momento de su producción pero también han servido de constante inspiración como veremos más adelante.<sup>137</sup>

#### HORACIO QUIROGA

Horacio Quiroga es otro de los maestros que teorizan sobre el género. Este autor uruguayo, nacido el 1 de diciembre de 1878, inició su carrera literaria con un libro de poesía, *Los arrecifes de coral* (1901), antes de trasladarse a Argentina, donde transcurrió el resto de su vida y donde colaboró con la prensa del lugar. En 1908 publicó su primera novela, *Historia de un amor turbio*, a la que siguió *Pasado amor*. Pero, el género en que

---

<sup>135</sup> Por último, hay que añadir que Poe repitió en distintas ocasiones sus criterios sobre la composición. El autor se ganaba la vida escribiendo notas breves sobre gran cantidad de temas, algunas de ellas versaban sobre temas literarios que servían como textos de relleno para las revistas que solían comprarle sus cuentos. Entre ellas está la titulada originalmente "The plot a definition". En esta nota el autor viene a repetirnos sus ideas sobre la organización de la escritura: "Jamás debería la pluma rozar el papel hasta que al menos un propósito general bien asimilado hubiera sido establecido" (Edgar Allan Poe, "Sobre la trama, el desenlace, el efecto", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 313).

<sup>136</sup> Nadie duda de la amplia difusión que ha tenido este breve texto sobre la literatura breve. Curiosamente sus ideas sobre el ensayo no han tenido el mismo influjo. Quizá su fama como ensayista no le ha acompañado tanto como la de insigne escritor de cuentos. Los que se han sumergido en su *Marginalia*, o en ese ambicioso libro que era *Eureka*, han notado la precariedad de su erudición. Por ejemplo, Ramón Gómez de la Serna y Julio Cortázar supieron destacar sus virtudes pero también reconocieron su falta de conocimientos o su "egotismo y orgullo" (Ramón Gómez de la Serna, *Edgar Allan Poe: el genio de América*, Buenos Aires, Losada, 1953; Julio Cortázar, *Ensayos y críticas* (*Op.cit.*)).

<sup>137</sup> Un ejemplo de ello es el trabajo de Antonio Rioja Murga que rebate, una a una, cada aportación poeniana: "Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas", *Dicenda*, 1993, 11, pp. 249-258. Un aspecto que debemos añadir, antes de continuar, es que la influencia del autor norteamericano fue más fuerte en Europa que en su propio país. En Francia, por ejemplo, el escritor tuvo una acogida notable. Baudelaire y Mallarmé tradujeron muchas de sus obras y llegaron a identificarse con su propósito escritural. También en Hispanoamérica la obra de Poe tuvo una gran influencia, tal y como vamos a ver a continuación en los casos de Horacio Quiroga y Julio Cortázar. Sobre la recepción de Edgar Allan Poe en España véase:

destacó Quiroga, su forma preferida de expresión, es el cuento; entre sus volúmenes más celebrados se encuentran: *Cuentos de la selva*, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, *Anaconda*, *El desierto*, *El más allá* y *Los desterrados*. El reconocimiento que ha obtenido como uno de los grandes nombres de la cuentística hispana, ha favorecido que su “Decálogo del perfecto cuentista” haya sido recogido en las antologías sobre el pensamiento en torno al cuento. Sin embargo, la preocupación del uruguayo no se limita a ese simpático texto, hay que compararlo con “El manual del perfecto cuentista” y “La retórica del cuento” para hacernos una idea más cabal del sentido de sus propuestas.<sup>138</sup>

El mencionado “Decálogo del perfecto cuentista” recoge distintos mandamientos en principio relacionados con la factura del cuento aunque, como veremos, algunos de ellos podrían ser principios generales de la creación.<sup>139</sup> Resumimos a grandes rasgos las aportaciones de Quiroga:

- Los cuatro primeros mandamientos nos hablan del comportamiento que debe adoptar el escritor ante la enseñanza y la influencia de las grandes figuras de la narrativa entre las que cita a Poe, Maupassant, Kipling y Chéjov. Lo correcto es “creer” en un maestro pero escribir con prudencia, modestia, autonomía y pasión. El quinto mandamiento nos recuerda la exigencia de planificación que señalaba Poe: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra a dónde vas”. Claro que estas afirmaciones podrían ser útiles para cualquier tipo de composición.
- Los mandamientos sexto y séptimo, son consejos de tipo retórico. Quiroga recomienda un estilo sobrio para cuya obtención el escritor debe dejar fluir sus ideas, sin reparar mucho en las palabras: “Una vez dueño de tus palabras, no te

---

Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, *Presencia de Edgar Allan Poe en la Literatura Española del Siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999.

<sup>138</sup> A lo largo de estas páginas utilizaremos la edición de estos tres artículos de Joseluís González en *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, pp. 83-93.

<sup>139</sup> No existe acuerdo sobre la fecha de aparición de dicho texto. Según Gabriela Mora fue publicado el 27 de febrero de 1925 (*En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985, p. 37). Para Catharina V de Vallejo González salió a la luz en la revista *Babel* en julio de 1927 (*Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989, p. 69).

preocupes de observar si son entre sí consonantes o asonantes”, “no adjetives sin necesidad”.

- El octavo es el más complejo de todos ya que reúne consideraciones sobre varios aspectos. Por un lado, incide en la actitud del narrador debe tener con los personajes, rechazando el perspectivismo: “Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver”. Por otro lado hace un símil que alude a la concisión de recursos retóricos: “Un cuento es una novela depurada de ripios”. En esto Quiroga demuestra que le irrita la grandilocuencia superficial y, por ello, espolea este hábito muy común en su época.
- Antes de cerrar este decálogo habla de la experiencia escritural, de la génesis del cuento, que debe realizarse ajena al “imperio de la emoción”, tal y como él lo llama, que puede ser, evidentemente, cuestionado por muchos autores que se basan en la razón para dar a luz sus escritos.
- Por último, el décimo mandamiento dice: “No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia, cuenta como si tu relato no tuviera más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento”. El escritor debe permanecer ajeno a lo que le rodea para conformar un mundo independiente que exige la expulsión de todo lo que no le pertenece. En opinión de Gabriela Mora, Quiroga se distancia de su maestro Poe y su valoración del efecto en el lector.<sup>140</sup>

La aportación de Quiroga sobre el cuento continúa en “Manual del perfecto cuentista”, aparecido en *El Hogar*, el 10 de abril de 1925. En su introducción dice que la experiencia y el trato con personas dedicadas al ejercicio del género le han hecho sospechar que hay “en el arte de escribir cuentos algunos trucos de oficio, algunas recetas de cómodo uso y efecto seguro, y si no podrían ellos ser formulados para pasatiempo de las muchas personas cuyas ocupaciones serias no les permiten perfeccionarse en una profesión mal

---

<sup>140</sup> Gabriela Mora, *En torno..., Op.cit.*, p. 39.

retribuida por lo general, y no siempre bien vista”.<sup>141</sup> En este texto llama a sus apotegmas “recetas”, “trucs” o “pequeñas diabluras”, lo que denota el tono de chanza de sus siguientes afirmaciones. Con estas referencias a la factura casera y artesanal del relato breve apunta hacia la facilidad con la que, irónicamente, se pueden conseguir buenos resultados. Estas palabras están destinadas a aquellos cuya “profesión seria” no les permite dedicar tiempo a aprender por sí mismos los trucos de la, por ende, “profesión no seria” de los cuentistas. La función del texto es ridiculizar algunas técnicas empleadas por sus colegas y repetidas en las preceptivas y manuales, que ejemplifica con ilustraciones ridículas. Por poner un ejemplo, Quiroga describe la imagen risible de un amigo al que encontró un día llorando desesperadamente porque no encontraba la frase perfecta para concluir un cuento. Quiroga le propone algunas construcciones típicas que de tanto ser repetidas, han perdido su “efecto”: “¡Estaba muerta!”; “Nunca más volvieron a verse”; “Y así continuaron viviendo”.<sup>142</sup>

Sucede que Quiroga no busca la exactitud de sus afirmaciones, sino realizar un ataque contra la deshonestidad de quienes pretenden alcanzar la fama valiéndose de medios fútiles.<sup>143</sup> No olvidemos que el cuentista se hizo periodista profesional cuando retornó a Buenos Aires, a finales de 1905, tras una primera -y fracasada- experiencia pionera en el Chaco argentino de la que salió económicamente quebrado. De modo que, debemos entender sus comentarios sobre el oficio de cuentista, a la luz de las prácticas decimonónicas que todavía se estilaban en la actividad profesional de la literatura. Me refiero a que el cuento era una forma más de ganarse la vida. Sobre esta lucha por lograr la valoración de su trabajo nos habla en “Ante el tribunal”, artículo aparecido en la misma revista, *El Hogar*, el 11 de septiembre de 1931. En él se imagina compareciendo ante una audiencia que juzga si merece la fama o no. Este texto redactado en los últimos años de su vida es reflejo de su delicada situación en mitad de la corriente artística, recordemos su biografía llena de desgracias que concluyó con su suicidio en 1937.

---

<sup>141</sup> Horacio Quiroga, “El manual del perfecto cuentista”, *Op.cit.*, p. 84.

<sup>142</sup> Horacio Quiroga, “El manual...”, *Ibid.*, p. 85.

<sup>143</sup> Sobre la importancia que tenía para el autor su profesión véase: José Luis Martínez Morales, *Horacio Quiroga: Teoría y práctica del cuento*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1982.

Hacia atrás, desde el instante en que se habla, no existe sino una falange anónima de hombres que por error se consideraron poetas. Son los viejos. Frente a ella, vive y coleante, se alza la falange, también anónima, pero poseedora en conjunto y en cada uno de sus individuos, de la única verdad artística. Son los jóvenes, los que han encontrado por fin en ese mentido mundo literario el secreto de escribir bien.<sup>144</sup>

Quiroga se encuentra a caballo entre dos generaciones y es consciente de que los jóvenes se oponen a su escritura. En su defensa aduce: “batallé contra otro pasado y otros yerros con saña igual a la que se ejerce hoy conmigo. Durante veinticinco años he luchado por conquistar, en la medida de mis fuerzas, cuanto hoy se me niega”.<sup>145</sup> Con este comentario alude a la llegada de una nueva cosecha de escritores, la generación de *Proa* y *Martín Fierro*, que rechaza su estilo artístico, con la acusación de desaliño verbal.<sup>146</sup>

Retomando el texto de su “Manual”, parte del mismo se explica a partir de su poética que, en líneas generales, rechaza el regionalismo y el costumbrismo. Hay que entender estas opiniones como una respuesta a un tipo de literatura que se estaba haciendo en aquel momento cercana al folclorismo y con poca sutilidad narrativa. Por eso dice con tono humorístico: “Hubiera sido mi deseo citar los cuentos nacionales cuyos párrafos extracto más adelante. Otra vez será”.<sup>147</sup> Para Seymour Menton, Quiroga fue el padre de una corriente de autores llamados los criollistas.<sup>148</sup> La aportación de este grupo consistió en el aprovechamiento de la tradición literaria anterior: “el documentalismo realista, el enfoque social de los naturalistas, y las técnicas sutiles de los modernistas”.<sup>149</sup> Realmente Quiroga logró renovar la cuentística de su país, desprendiéndose del relato costumbrista o histórico para adentrarse en la escritura de un tipo de textos de carácter fantástico, con predominio del efecto sorpresa, ambientados en el espacio misterioso y exuberante que

---

<sup>144</sup> Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”, Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989, p. 74.

<sup>145</sup> Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”, *Ibid.*, p. 74.

<sup>146</sup> Carmen de Mora, “Variantes del cuento realista en la primera mitad del siglo XX: Quiroga, Revueltas y Salarrué”, *En breve: estudios sobre el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000 (ed. orig. 1995), p. 52.

<sup>147</sup> Horacio Quiroga, “El manual...”, *Op.cit.*, pp. 85-86.

<sup>148</sup> Seymour Menton, *El cuento Hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 10.

<sup>149</sup> José Miguel Oviedo, “Introducción”, *Antología crítica del cuento hispanoamericano: del romanticismo al criollismo, 1830-1920*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 25.



constituye la selva de Misiones. Para Carmen de Mora los cuentos del uruguayo: “apuntan más hacia lo universal que hacia lo local”.<sup>150</sup> El final del artículo resume bien tanto el tono de burla de todo el trabajo, a la vez que nos ofrece un catálogo de todos los recursos y tipologías objeto de su aversión:

El tiempo es breve. No son pocos los trucos que quedan por examinar. Creo firmemente que si añadimos a los ya estudiados el truco de la contraposición de adjetivos, el de color local, el truco de las ciencias técnicas, el del estilista sobrio, el del folklore, y algunos más que no escapan a la malicia de los colegas, facilitarán todos ellos en gran medida la confección casera, rápida y sin faltas, de nuestros mejores cuentos nacionales...<sup>151</sup>

Para confirmar la hipótesis de que estos artículos son, al fin y al cabo, una crítica de la práctica cuentística de algunos colegas, contamos con “La retórica del cuento”, aparecida el 21 de diciembre de 1928. Se trata de un ensayo rico y meditado en donde presenta una declaración firme y clara de lo que es el cuento: “esta vez con mucha más seriedad que buen humor”.<sup>152</sup> En este caso, los juicios del escritor están expuestos de forma clara y sin ningún doble sentido, puesto que las circunstancias y exigencias de sus declaraciones son bien distintas: se le ha pedido que se exprese sobre la “nueva retórica” existente. Con estas reflexiones Quiroga entronca con un asunto cuya discusión sigue vigente hasta nuestros días; me refiero al debatido tema de los orígenes del cuento. Por una parte, ya en el “Manual”, el autor, sensible y atento a la trayectoria que ha llevado el género, se percata de que existen algunos procedimientos expresivos totalmente caducos: “En un tiempo se acudió a menudo, como a un procedimiento efficacísimo, al comienzo del cuento en dialogo. Hoy el misterio del diálogo se ha desvanecido del todo. Tal vez dos o tres frases agudas arrastren todavía; pero si pasan de cuatro, el lector salta enseguida. “«No cansar». Tal es, a mi modo de ver, el apotegma inicial del perfecto cuentista”.<sup>153</sup> Mientras que otros recursos tradicionales, propios del relato oral, todavía pueden usarse: “Era una hermosa noche de primavera” y “Había una vez”. Por otra parte, Quiroga se desmarca del principio aristotélico por el cual una historia tiene que tener un principio, medio y fin, y señala que es

---

<sup>150</sup> Carmen de Mora, “Variantes del cuento...”, *Op.cit.*, p. 51.

<sup>151</sup> Horacio Quiroga, “El manual...”, *Op.cit.*, p. 88.

<sup>152</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Op.cit.*, p. 91.

<sup>153</sup> Horacio Quiroga, “El manual...”, *Ibid.*, p. 87.

innecesaria la creación de una trama extensa: “Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento”.<sup>154</sup> En esto Quiroga se inscribe en la línea de los cuentos de Chéjov quien se oponía a la idea de la preponderancia del argumento: “en ciertas épocas la historia total –lo que podríamos llamar argumento– fue inherente al cuento mismo. «¡Pobre argumento! –decíase–. ¡Pobre cuento!» Más tarde, con la historia breve, enérgica y aguda de un simple estado de ánimo, los grandes maestros del género han creado relatos inmortales”.<sup>155</sup> En conclusión, todos estos cambios superficiales para Quiroga no son motivo suficiente para darle un nuevo nombre al género. El autor se mantiene firme y dice que “el concepto de cuento no ha cambiado”, ya que ha permanecido “firme en su esencia integral” pasando por todas sus posibles realizaciones del pasado: “Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes, de *Las mil y una noches*, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hoffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret-Harte, de Vega, de Chejov, de Maupassant, de Kipling, todos son una sola y misma cosa en su realización”.<sup>156</sup> Efectivamente, los críticos que anuncian la susodicha “nueva retórica” se equivocan, ya que los nuevos cuentos todavía tienen mucho que ver con sus orígenes, tal y como reconoce: “el cuento literario [...] consta de los mismos elementos sucintos que el cuento oral, y es como éste el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención”.<sup>157</sup> Por tanto, niega con rotundidad la existencia un verdadero punto de inflexión:

Mientras no se cree una nueva retórica, concluye la vieja dama, con nuevas formas de la poesía épica, el cuento es y será lo que todos, grandes y chicos, jóvenes y viejos, muertos y vivos, hemos comprendido pro tal. Puede el futuro nuevo género ser superior, por sus caracteres y sus cultores, al viejo y sólido afán de contar que acucia al ser humano. Pero busquémosle otro nombre.<sup>158</sup>

Por último, en la antes citada defensa ante el tribunal de los literatos, alude a las máximas que intentó defender a lo largo de su carrera.

---

<sup>154</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Op.cit.*, p. 92.

<sup>155</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Ibid.*, p. 92.

<sup>156</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Ibid.*, p. 92.

<sup>157</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Ibid.*, p. 92.

<sup>158</sup> Horacio Quiroga, “La retórica...”, *Ibid.*, p. 93.

Luché por que no se confundieran los elementos emocionales del cuento y de la novela; pues si bien son idénticos en uno y otro tipo de relato, diferenciábanse esencialmente en la acuidad de la emoción creadora que a modo de la corriente emocional adquiría gran tensión, cerraban su circuito en el cuento, mientras los narradores en quienes predominaba la cantidad, buscaban en la novela la amplitud suficiente. No ignoraban esto los pasatistas de mi tiempo. Pero aporté a la lucha mi propia carne, sin otro resultado, en el mejor de los casos. Tal es lo que hice, señores jueces, a fin de devolver al arte lo que es del arte y el resto a la vanidad retórica. [...] Luché por que el cuento (ya he de concretarme a mi sola actividad), tuviera una sola línea, trazada por una mano sin temblor desde el principio al fin. Ningún obstáculo, adorno o digresión debía acudir a flojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco. Cuantas mariposas trataran de posarse sobre ella para adornar su vuelo, no conseguirían sino entorpecerlo. Esto es lo que me empeñé en demostrar, dando al cuento lo que es del cuento, y al verso su virtud esencial.<sup>159</sup>

En estas bellas líneas apreciamos claramente su deuda con el magisterio poeniano. Como conclusión, aunque las afirmaciones de Quiroga no sean del todo originales y acertadas, al ponerlas en relación con el contexto literario en el que aparecieron, hemos podido apreciar los motivos de su criterio.

#### JULIO CORTÁZAR

Julio Cortázar nos ha dejado una magnífica obra literaria y algunas de las consideraciones sobre el género con más trascendencia en las letras hispanoamericanas. Junto a Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, entre otros, formó parte del *boom* literario de los autores hispanoamericanos de la década de los 60, cuyas obras dio a conocer el editor Carlos Barral. En los dos textos que vamos a comentar (“Algunos aspectos del cuento” y “Del cuento breve y sus alrededores”), Cortázar encaró el problema teórico de maneras distintas, ajustándose a las condiciones de su producción inicial.

En 1962 el autor argentino viajó a Cuba donde pronunció una conferencia titulada “Algunos aspectos del cuento”, en la Casa de las Américas, institución por la que fue invitado.<sup>160</sup> Los teóricos han destacado la abundancia de términos metafóricos que Cortázar utiliza por dos motivos: no sólo porque lo inefable del cuento sólo puede tener cabida en la

---

<sup>159</sup> Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”, *Op.cit.*, pp. 74-75.

<sup>160</sup> Esta conferencia apareció publicada en la revista de *La Casa de las Américas*, vol. II, nº 15-16, 1963; e incluida después en *La casilla de los Morelli*, 1973. Aquí vamos a utilizar la siguiente edición: Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 381-396.

metáfora (“Sólo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene en nosotros, y que explica también por qué hay muy pocos cuentos verdaderamente grandes”), sino porque sabe que muchos de los presentes no han podido leer ninguna de sus obras.<sup>161</sup> Su método busca describir el cuento mezclando poesía e intuición, por ejemplo, al comparar el cuento con la fotografía o el boxeo:

La novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un “orden abierto”, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. [...] Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el “clímax” de la obra, en una fotografía o un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. [...] la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout.<sup>162</sup>

Cortázar opinaba que, si bien era posible destacar unos rasgos constantes entre los distintos tipos de cuentos, no se podían formular como leyes. Las características que señala el argentino tienen mucho que ver con las ya mencionadas de Poe. En más de una ocasión el argentino manifestó su admiración e interés por la obra del norteamericano, tanto en los prólogos a sus traducciones como en muchos de sus ensayos ya que fue el primero que: - “Comprendió que la eficacia de un cuento depende de su intensidad como acaecimiento puro, es decir, que todo comentario al acaecimiento en sí (y que en forma de descripciones preparatorias, diálogos marginales, consideraciones *a posteriori* alimentan el cuerpo de una novela y de un mal cuento) debe ser radicalmente suprimido”.<sup>163</sup>

Ambos autores se caracterizan por poner el énfasis en el proceso artístico y demostrar el rigor que requiere la composición, pero, se diferencian en que, mientras para Poe la creación debe ser todo un ejercicio de programación, para Cortázar hay cierto

---

<sup>161</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 384.

<sup>162</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, pp. 384-385.

<sup>163</sup> Julio Cortázar, “Prólogo: El poeta, el narrador, el crítico”, Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 34.

componente de consciencia y otro tanto de irracionalidad inevitable, por ejemplo, a la hora de seleccionar un tema interesante: “En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos –cómo decirlo– al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena”.<sup>164</sup> Del mismo modo, cuando el artista selecciona un argumento: “Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores”.<sup>165</sup>

Por otra parte, al igual que su maestro, Cortázar le exige al cuento las condiciones de “intensidad”, “tensión”, e incluso la economía de recursos: “El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario”.<sup>166</sup> Pero, junto a estos requisitos también señala un nuevo rasgo -su “significación”- que va a depender también del efecto. Un concepto que Cortázar define: “Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta”.<sup>167</sup> De este modo, la susodicha significación parece residir en el carácter simbólico o metafórico del cuento, que consigue obtener: “esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana”.<sup>168</sup>

Con las afirmaciones anteriores no pretendemos señalar que la teoría de Cortázar provenga única y exclusivamente de las nociones de Poe, sino que surge motivada por un acto reflexivo de sus concepciones como explicación primaria. El argentino tiene su propia

---

<sup>164</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Op.cit.*, p. 387.

<sup>165</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 388.

<sup>166</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Op.cit.*, p. 385.

<sup>167</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 387.

<sup>168</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 388.

selección de aquellos cuentos que han logrado hacer mella en su memoria entre los que incluye fuentes diversas.

¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo «William Wilson», de Edgar Allan Poe, tengo «Bola de sebo» de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está «Un recuerdo de Navidad», de Truman Capote, «Tlön, Uqbar y Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges, «Un sueño realizado», de Juan Carlos Onetti, «La muerte de Iván Lich», de Tolstoi, «Fifty Grand», de Hemingway, «Los soñadores» de Izak Dinesen, y así podría seguir y seguir...<sup>169</sup>

A partir de este catálogo se pregunta por qué algunos relatos perduran en la memoria mientras que otros pasan rápidamente al olvido y descubre que “todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto”.<sup>170</sup>

Una operación que realiza Cortázar para explicar sus ideas sobre la actividad es ponerse en la piel del escritor: “Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento”.<sup>171</sup> Esta forma de expresión ya la había empleado al hablar de su admirado Poe a quien se imaginaba delante de la página en blanco a punto de comenzar alguno de sus famosos relatos.<sup>172</sup> Cortázar en estas ocasiones nos habla de la creatividad desde su experiencia.

---

<sup>169</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 388.

<sup>170</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 388.

<sup>171</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 387.

<sup>172</sup> Podemos ver este recurso en el siguiente fragmento: “Imaginemos a Edgar Poe en un día cualquiera de 1843. Se ha sentado a escribir en alguna de las muchas mesas (casi nunca propias), en alguna de las muchas casas donde habitó pasajera. Tiene ante él una página en blanco. Probablemente sea de noche, y pronto vendrá Mrs. Clemm a traerle una taza de café. Edgar va a escribir un cuento, y supondremos que será *El gato negro*. ¿Qué inevitables aportaciones personales van a desembocar en su nuevo cuento, y qué elementos exteriores se incorporarán a su trama? ¿Cuál es el proceso, el silencioso ciclón del acto literario, cuyo vórtice está en la pluma que Poe apoya en este instante sobre la página?” (Julio Cortázar, “Prólogo: El poeta, el narrador, el crítico”, *Op.cit.*, p. 17).

Junto a todos estos apuntes sobre la naturaleza y composición del cuento, Cortázar añade algunos comentarios ideológicos acerca de la revolución como tema literario. No hay que olvidar que este texto fue presentado por el escritor en una visita en la que tuvo la oportunidad de estar junto a Fidel Castro y el Che Guevara. El contacto con los cambios políticos que se habían dado en Cuba fue, como para otros escritores de su generación, una experiencia biográfica decisiva; a partir de este año su concepción política tuvo un cambio profundo en su compromiso como intelectual. Corría 1983 y “a cuatro manos” Omar Prego y Cortázar comenzaron a fraguar *La fascinación de las palabras*, donde el autor nos hablaba de su experiencia en la isla:

Yo fui muy poco tiempo después del triunfo de la revolución —la revolución triunfó en 1959 y yo fui en 1961— en momentos muy difíciles en que los cubanos tenían que apretarse el cinturón porque el bloqueo era implacable, había problemas internos a raíz de las tentativas contrarrevolucionarias: muy poco después se produjo eso que se llamó los alzados del Escambray, esos grupos anticastristas que hubo que eliminar al precio de una lucha de varios años.<sup>173</sup>

A partir de ese viaje Cortázar expresó su fidelidad a la revolución cubana. En efecto, pocos años más tarde, en 1965, escribió «Reunión», un cuento dedicado al Che. En este contexto, el autor señalaba la posición delicada que tiene el escritor con su compromiso:

Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indelible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esa obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo.<sup>174</sup>

Precisamente, Julio Cortázar ha sido objeto de críticas de esta índole, a raíz de su distanciamiento con los problemas políticos de Hispanoamérica. Más allá de sus comentarios a favor del castrismo, el argentino nunca quiso involucrarse de manera muy directa con ningún dogma. En “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano” afirma que él no quería comprometerse con nadie: “jamás escribiré expresamente para

---

<sup>173</sup> Este volumen escrito al “alimón” fue publicado por vez primera en 1985 y rescatado por Anagrama en 1997.

<sup>174</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 394.

nadie, mayorías o minorías, y la repercusión que tengan mis libros será siempre un fenómeno accesorio y ajeno a mi tarea”.<sup>175</sup>

El autor opinaba que el compromiso podía darse de forma indirecta, no necesariamente usando temas “sobre” la revolución, sino ejerciendo la libertad creativa, que es en sí un “acto revolucionario”.<sup>176</sup> Además, para ser revolucionario tampoco hay que escribir para las masas, buscando intencionadamente sus gustos, ni ajustando el lenguaje al del público, puede haber obras complejas que alcancen el sentimiento de las clases más sencillas, incluso los grandes clásicos pueden ser más aptos para la revolución que ciertos cuentos tildados de populares.

Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre.<sup>177</sup>

Años más tarde, en 1969, publicó “Del cuento breve y sus alrededores” recogido en la miscelánea titulada *Último round* junto a poemas, artículos poblados de fotografías y dibujos del propio autor, bajo una portada que parodía el formato de un periódico.<sup>178</sup> Los trabajos de este libro son de índole más personal de modo que puede alejarse de la universalidad que ambicionaba en la conferencia dictada en Cuba y hablarnos de su obra. Este artículo reapareció más adelante en un nuevo contexto, *La casilla de los Morelli*, una antología de textos, prologada, editada y anotada por Julio Ortega. La intención de esta obra es ofrecer una propuesta de lectura de la famosa y laberíntica obra de Cortázar: *Rayuela*. El editor define el criterio de selección de los fragmentos que lo componen extraídos de dicha obra, de *Último round* y de *La vuelta al día en ochenta mundos*: “Esta compilación, así sólo viene de *Rayuela* y vuelve a ella: es un espectro de esa novela; una de las también varias posibilidades de elegir –de recorrer- páginas frases o lugares que ofrece

---

<sup>175</sup> Julio Cortázar, *Último round*, México, Siglo Veintiuno, 1984<sup>9</sup> (ed. orig. 1969), vol 2., p. 278.

<sup>176</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Op.cit.*, 393.

<sup>177</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Ibid.*, p. 396.

<sup>178</sup> Julio Cortázar, *Último round...*, *Op.cit.*, p. 60-82.



todo libro que media con el centro de un cambio”.<sup>179</sup> El punto de partida que escoge es la casilla de Morelli, ese personaje que Horacio Oliveira ve atropellar, y que luego visita en el hospital acompañado por Etienne, resulta ser un escritor que los hablantes de *Rayuela* conocen y leen; por ejemplo en el capítulo 109 habla de la obra del este autor inserto:

Leyendo el libro, se tenía por momentos la impresión de que Morelli había esperado que la acumulación de fragmentos cristalizara bruscamente en una realidad total. Sin tener que inventar los puentes, o coser los diferentes pedazos de tapiz, que de golpe hubiera ciudad, hubiera tapiz, hubiera hombres y mujeres en la perspectiva absoluta de su devenir, y que Morelli, el autor, fuese el primer espectador maravillado de ese mundo que ingresaba en la coherencia.<sup>180</sup>

La obra de Morelli representa el paradigma de la desintegración del texto, de un nuevo sistema formal del que la propia obra de Cortázar es fiel reflejo. Al crear un personaje de ficción, el escritor se describe a sí mismo. La intensidad que alcanzan los textos viene dada porque, en un momento de la lectura, la aparición del autor destruye la visión del mundo del receptor para crear una imagen nueva de éste. Por eso, si tenemos en cuenta que “Del cuento breve” es propuesto como una de las susodichas “casillas” podemos deducir la mayor proximidad entre la obra y la teoría del autor al tratarse de uno de los textos clave para la interpretación de su mayor obra.

En cuanto a las disquisiciones sobre el género breve, en este texto Cortázar aporta un aspecto que Poe había ignorado: el elemento irracional e inconsciente que envuelve la génesis de un cuento.

haré notar que me refiero a relatos donde el tema mismo contiene la “anormalidad”, como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia cada vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en *The Black Cat* o en *Ligeia*.<sup>181</sup>

Cortázar describe el proceso creador como una especie de exorcismo mediante el cual el autor logra liberarse de aquellas obsesiones y angustias que no comprende de forma racional. No duda en confesar que algunos de sus relatos actuaron de verdadera auto-terapia

---

<sup>179</sup> Julio Cortázar, *La casilla de los Morelli*, Julio Ortega (ed.), Barcelona, Tusquets Editores, 1981 (ed. orig. 1973), p. 11.

<sup>180</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Archivos (CSIC), 1991, pp. 386-387.

<sup>181</sup> De este texto vamos a emplear la edición: Julio Cortázar, “Del cuento y sus alrededores”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 403.

y explica algunas de sus criaturas más profundas de Poe como nacidas de las neurosis del norteamericano.<sup>182</sup> A pesar de tal unión entre la biografía y la literatura, una vez escrito el cuento, éste se convierte en un objeto autónomo y ajeno al escritor mismo, con vida propia. En esto el argentino sigue el décimo mandamiento de Quiroga sobre la independencia y autonomía del cuento con respecto al mundo fuera de él (y prescinde de los nueve restantes apotegmas del decálogo). La estructura cerrada del cuento es algo que tiene que ver no sólo con la técnica narrativa sino con su particular génesis. Las palabras de Cortázar apuntan al proceso creativo que tiene lugar en el interior del escritor:

la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla. Dicho de otro modo, el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador, sometido por la forma que asume, se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión, lo que hace precisamente la perfección de la forma esférica.<sup>183</sup>

Con estas reflexiones Cortázar apunta hacia la existencia del cuento de forma previa a la creación porque, cuando el cuentista se dispone a relatar un suceso, ya lo ha creado con anterioridad en su mente. Al igual que hiciera Poe, Cortázar también compara el cuento con la poesía. Según el autor argentino precisamente sus diferencias y semejanzas radican en el acto creativo, en la génesis misma del cuento por cuanto en los dos géneros el escritor parte de un repentino extrañamiento:

No hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire. Pero si el acto poético me parece una suerte de magia de segundo grado, tentativa de posesión ontológica y no ya física como en la magia propiamente dicha, el cuento no tiene intenciones esenciales, no indaga ni transmite un conocimiento o un “mensaje”. La génesis del cuento es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen “normal” de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantástica.<sup>184</sup>

Para concluir, en este ensayo Cortázar nos habla directamente de su propia concepción del cuento. Es, por tanto, una aproximación más íntima a sus opiniones y particular concepción del género, en el que además añade algunas reflexiones sobre la

---

<sup>182</sup> Julio Cortázar, en el ensayo que antecede a su traducción de los trabajos poenianos, reflexiona desde una clave psicoanalítica la comunicación entre el inconsciente del norteamericano y sus relatos, en esta línea afirma el origen de los personajes: “son Poe mismo, sus criaturas más profundas, de modo que cree conocerlas, como cree conocerse a sí mismo, y luego son personajes, es decir, *otros*, seres ya ajenos a él, en el fondo insignificantes para él” (Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, *Op.cit.*, p. 20).

<sup>183</sup> Julio Cortázar, “Del cuento...”, *Op.cit.*, p. 399.

<sup>184</sup> Julio Cortázar, “Del cuento...”, *Ibid.*, p. 405.

literatura fantástica. Resumiendo lo anterior, el autor argentino, en el fondo, tiene una concepción del cuento bastante tradicional, o al menos en la línea de la tradición abierta desde Poe. Sus relatos conforman esferas autónomas, mientras sus novelas, sobre todo *Rayuela*, se vuelven complejas para representar: “la vastedad, la multiplicidad de su experiencia personal del mundo”.<sup>185</sup> En realidad, es la fama del autor y la plasticidad de sus metáforas definitorias lo que ha hecho de su poética del cuento una de las más difundidas.

## EN TORNO A LA TEORÍA DEL CUENTO

Para juzgar la situación de un género en una época, hay que evaluar tanto la calidad de la producción que se está llevando a cabo, como los restantes factores señalados: mundo editorial, apoyo de los críticos y atención de los investigadores. De esta manera, en lo relativo a la crítica, en 1988 apareció una revista especializada con el adecuado nombre de *Lucanor* que dedicó un número al caso del cuento de la década de los ochenta (1991).<sup>186</sup> Esta iniciativa fue saludada con alegría por parte de los escritores ya que por fin existía un medio adecuado para la difusión de creaciones de nueva factura y de estudios sobre el género. Posteriormente otras revistas del medio prestaron atención al cuento, fueron en concreto las publicaciones: *Ínsula* (1994, 568), *Foro Hispánico* (1997) y *Quimera* (2004).<sup>187</sup>

En lo que respecta a la teoría del género breve en España, a pesar del auge que el cuento literario tuvo en el siglo XIX, no fue hasta bien entrado el XX cuando comienza a ser objeto de teorización seria en lengua española.<sup>188</sup> En 1949 aparece la tesis fundacional

---

<sup>185</sup> Saúl Yurkievich, “Salir a lo abierto”, *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984, p. 100.

<sup>186</sup> Desafortunadamente, la misma alegría con la que se recibía entre la crítica la llegada de esta nueva publicación, se ha tornado en tristeza ya que esta publicación cesó su actividad en el número 16 de 1999.

<sup>187</sup> Los primeros ecos de esta discusión aparecen a finales de la década de los ochenta, concretamente en 1988, cuando varias revistas le dedican un número monográfico. Estas son: *La República de las Letras* (1988, 22), *Ínsula* (1989, 512-513), y *Las Nuevas Letras* (1988, 8).

<sup>188</sup> En el XIX contábamos con las opiniones de algunos cuentistas. Este es el caso de Valera en el prólogo a sus cuentos. “Clarín”, por su parte, se preocupaba más bien por el estado del cuento en la prensa española. Emilia Pardo Bazán se planteó la cuestión, pero no en relación con la prosa contemporánea española, o su obra específica, sino mirando hacia la literatura francesa (Leopoldo Alas “Clarín”, “La prensa y sus cuentos”, Catherina V. de Vallejo, *Teoría cuentística...*, *Op.cit.*, pp.55-57; Emilia Pardo Bazán, “Literatura francesa

de Mariano Baquero Goyanes sobre el cuento literario decimonónico, cuya aproximación teórica fue pionera en nuestro país.<sup>189</sup> Pero, si nos centramos exclusivamente en la fortuna del cuento en la última década del siglo pasado, en el ámbito hispánico ha habido, en primer lugar, nuevas aportaciones teóricas que han sido recogidas en *Teoría e interpretación del cuento*.<sup>190</sup> En segundo lugar, dos congresos realizados en Galicia y Madrid, en 1999 y 2000 respectivamente, han dado un nuevo empuje a la cuestión tanto desde el punto de vista teórico como del crítico.<sup>191</sup>

Durante esta década llama la atención la proliferación de antologías cuyo fin es recopilar los textos fundamentales sobre la teoría del cuento, un fenómeno inusual que no se ha producido en torno a ninguno de los restantes géneros, por lo que merece la pena que nos preguntemos por sus causas.

---

moderna. Tomo III (fragmento)”, Catherina de Vallejo, *Teoría cuentística...*, *Ibid.*, pp.58-59). En su trabajo sobre la teoría de la novela en las preceptivas del XIX Alicia Molero de la Iglesia menciona en muchas ocasiones el parentesco de dicho género con el cuento breve (*La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del S. XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000). Ángeles Ezama ha comentado esta cuestión en un artículo titulado “El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas” (*España contemporánea*, 1995, 8, vol. 2, pp. 41-51).

<sup>189</sup> Al referirse a la teoría del cuento en España, es de obligado cumplimiento hacer mención a los pasos previos dados por Mariano Baquero Goyanes. En la que fue su tesis doctoral, publicada en 1949 por el CSIC, realizaba un exhaustivo estudio del cuento literario español durante el siglo XIX (*El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949). En 1961, la Editorial Columba de Buenos Aires publica la primera edición de *¿Qué es la novela?*, en donde intentaba introducir al lector en el estado del problema en ese momento al que aborda en todas sus dimensiones: narración, ficción, temas, tipos, técnicas narrativas, etc. ideas que luego ampliaría en 1970 con *Estructuras de la novela actual*. En 1967 se termina de imprimir *¿Qué es el cuento?* El catedrático sigue los pasos de su trabajo precedente, pero en este caso, al no limitarse al cuento decimonónico, tiene que mostrar las diferentes manifestaciones que ha tenido en el pasado y en el presente. Han aparecido ambos trabajos de manera conjunta en: *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Francisco Javier Díez de Revenga (prol.), Murcia, Universidad de Murcia, 1993 (2ª ed.). A estas publicaciones hay que añadir el “Estudio preliminar” a la *Antología de cuentos contemporáneos* (Mariano Baquero Goyanes, “Estudio preliminar” (la edición original apareció en *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, pp. XIX-XXXIV, pero también puede encontrarse en Joseluís González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, pp. 20-21) donde también resume sus principales ideas al respecto. En conclusión, podemos decir que Baquero Goyanes puso la piedra angular de la teoría del cuento en España. Este primer paso dado en la reflexión del género en nuestro país no tuvo un seguimiento al mismo nivel del extraordinario estudioso, durante los veinte años siguientes.

<sup>190</sup> Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*

<sup>191</sup> Carmen Becerra, *et alii.* (eds.), *Assedios ó conto*, *Op.cit.*; José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*

En la introducción mencionamos las tres antologías de estudios sobre el cuento que, en torno a 1993 salieron a la luz: *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, *Del cuento y sus alrededores*, y el primer volumen de los cuatro libros que Lauro Zavala ha dedicado a esta cuestión. Todos ellos tomaban el ejemplo de Catharina V. de Vallejo quien ya nos había proporcionado a los lectores hispanos una selección de trabajos clásicos sobre el tema.

En principio, cada antología nació con un criterio preciso para delimitar los autores recogidos en su interior. La realizada por Catharina V. de Vallejo, de 1989, recogía textos sobre el cuento en torno a distintas secciones: conceptos preliminares, teorías de autores varios y aportaciones sobre su tipología. Durante sus años de enseñanza, la compiladora se había dado cuenta de la escasez de materiales disponibles en lengua castellana para los académicos interesados en el cuento. Por tanto, su intención era llenar ese vacío y ofrecer esos artículos para que los estudiosos los pudieran “leer y juzgarlos íntegros”.<sup>192</sup> La autora hizo una selección de los clásicos sobre el tema atendiendo a la propia tradición hispanohablante, sin prescindir de traducciones de fragmentos extraídos de otras antologías.<sup>193</sup> El libro comentado por José Luis González continuó el trabajo de Catharina de Vallejo por lo que ofrecía algunos extractos de monografías, trabajos inéditos y poéticas personales sobre el cuento escritos en lengua española (de Mariano Baquero Goyanes, Carmen de Mora...).<sup>194</sup> El mismo año Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares hicieron su recopilación de textos teóricos y críticos de autores sin poner límite alguno sobre la lengua originaria de los artículos ni sobre su país de procedencia. Dentro de su volumen incluyeron un apartado dedicado exclusivamente al cuento venezolano.<sup>195</sup> Finalmente, todos estos esfuerzos fueron superados por el trabajo de Lauro Zavala, profesor de la Universidad

---

<sup>192</sup> Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989.

<sup>193</sup> En el mundo anglosajón las antologías más importantes son: Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey (eds.), *Short Story Theories at a Crossroads*, Louisiana State University Press, 1989; Charles E. May (ed.), *Short Story Theories*, *Op.cit.*; *The New Short Story Theories*, *Op.cit.*

<sup>194</sup> José Luis González (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, 1992.

<sup>195</sup> Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*

Autónoma Nacional de México. El autor proporcionaba al estudioso una gran cantidad de materiales que no habían aparecido en las antologías anteriores al no hacer distingo alguno de nacionalidad o procedencia de los textos recogidos.<sup>196</sup>

Obsérvese que, de los cuatro compiladores, tres son de origen hispanoamericano y se dirigen al público en lengua española en general mientras que, el único ejemplar publicado en la Península se dirige únicamente hacia el ámbito de la literatura publicada en nuestro país. El mayor interés por el cuento al otro lado del océano era debido al gran desarrollo que ha tenido el género en Hispanoamérica y a que muchos de sus mejores narradores han sido, a su vez, excelentes cuentistas. De hecho, en *Del cuento...* Carlos Mastrángelo hablaba de “la hora del cuento en Hispanoamérica” refiriéndose al extraordinario desarrollo que tenía la narrativa breve allende los mares. Gracias a la lengua en común, que facilita el intercambio intelectual entre comunidades académicas, hemos podido participar de los avances y aportaciones realizados desde las universidades del otro continente.

De acuerdo con los mencionados criterios objetivos cada antologador realiza una selección de los autores compilados. En general, en toda antología se ha de operar partiendo de dos criterios complementarios inherentes a la naturaleza del volumen. Estos libros se semejan a una “caja de caudales” que acumula lo que Pierre Bourdieu ha llamado capital simbólico. Los autores seleccionados pueden pertenecer a las denominadas “autoridades” sobre el tema o bien haber aportado innovaciones de calidad. Por este motivo deben administrar coherentemente la tradición y la innovación, es decir, incluyendo a los autores imprescindibles a la par que tienen algún aspecto diferenciador que los distinga de las restantes antología. Vamos a explicar el concepto del sociólogo francés al hilo de la descripción de estas antologías.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, *Op.cit.*; *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, *Op.cit.*; *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, *Op.cit.*; *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*, *Op.cit.*

<sup>197</sup> Pierre Bourdieu dedicó un curso en el Collège de France a reflexionar sobre la propia ciencia preguntándose si podía esta ser considerada un campo como el literario o el del poder y si el mundo científico es un mundo social. En esta monografía vuelve a la noción de *habitus* de la que ya hablamos en el capítulo anterior, para establecer las reglas del “oficio” del sabio que no sólo se basa en la lógica del método

Pierre Bourdieu diferencia dos subcampos en el campo de la producción cultural: el de la producción a gran escala, que tiene a su disposición importantes medios de comunicación y otras industrias culturales. Su organización se basa en la producción de bienes culturales destinados para los no-productores, esto es, para el público masivo. Por otra parte, diferencia el campo de la producción restringida que como un sistema que produce para los productores.<sup>198</sup> Habría que preguntarse, entonces, de dónde sale el público de estas antologías.

Existe el hábito de ofrecer a los estudiantes de distintos niveles, la lectura de cuentos, ya que estos pueden presentar un buen punto de partida para el estudio de la literatura y sus técnicas. La unidad de lectura permite su utilización dentro de las aulas. Al ser un texto en prosa no trae consigo los problemas que tiene para un lector inexperto el escrutinio del significado de un poema. Además, a partir del cuento se pueden conocer y apreciar las distintas corrientes literarias que se han sucedido en el devenir histórico sin una gran cantidad de tiempo. Si no fuera por esa potenciación del consumo de cuentos desde las instituciones educativas no nos encontraríamos con profesionales de la enseñanza preocupados por obtener una formación al respecto. Las antologías tienen un público muy concreto vinculado a la producción cultural que podemos distinguir en dos grupos: el primero compuesto por los investigadores del cuento, estudiantes de licenciaturas, y un segundo grupo de adeptos al tema que buscan encontrar la guía que los oriente en su propia creación, ya sean autores noveles o consagrados. La característica de los productos dedicados exclusivamente a la “teoría del cuento”, es decir, los volúmenes monográficos, revistas especializadas, ensayos, compilaciones de artículos, actas de congresos, etc., es, por tanto, la necesidad de las instituciones académicas para su existencia y supervivencia. Mientras que otros productos del sistema literario dialogan más directamente con el

---

experimental. A partir de la idea de campo, Bourdieu rompe la noción de que el científico se ocupa únicamente de hacer ciencia “pura” y de que el la “comunidad científica” es homogénea y unificada. La diferencia del campo científico de los otros corresponde a su grado de autonomía. En el seno del ámbito científico interviene una doble lógica parecida a la que veíamos en el campo literario: por una parte el investigador busca el desarrollo desinteresado del conocimiento, pero también, egoístamente, al tener que competir en el medio, luchará por ser el primero, por conseguir su lugar y reconocimientos. Las estrategias científicas son, en resumidas cuentas, estrategias sociales. *El oficio de científico: Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Barcelona, Anagrama, 2003 (ed. orig. 2001) (trad. Joaquín Jordá).

<sup>198</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas...*, *Op.cit.*, p. 322.

mercado, los textos que nos ocupan precisan el respaldo del mundo de la investigación o del entorno universitario, sin los que no habría lugar para la producción de estos volúmenes. De hecho, las editoriales en las que aparecen estos textos son de carácter especializado y académico ya que son las únicas que, con apoyos exteriores (subvenciones del estado, fundaciones, o instituciones en general) pueden permitirse pérdidas económicas insostenibles en otras áreas del mundo editorial.<sup>199</sup>

Por tanto, las antologías pertenecen a este segundo campo de producción restringida en el cual se mueven intereses específicos. Mientras en el circuito de la gran producción se mide a los agentes culturales según el éxito comercial o la notoriedad social, en el campo de producción restringida entran en juego otros factores. La moneda de cambio no es el éxito comercial, sino el prestigio o como define Bourdieu, el “capital simbólico” que puede ser el honor, el prestigio, los conocimientos, etc. De modo que, podemos constatar una serie de prácticas aparentemente “desinteresadas” que responden a un objetivo no económico, por ejemplo la renovación de los principios estéticos en el arte, o la originalidad en el ámbito académico, son valores que los estudios de humanidades comparten con el mundo literario, artístico o filosófico. El capital que está en juego no es tanto el conocimiento logrado a través de la investigación, sino el reconocimiento que se logra con las investigaciones que se realizan siguiendo las propias reglas del campo, con la publicación de libros y artículos especializados, con las conferencias dictadas, etc., para lo cual existen

---

<sup>199</sup> La primera recopilación de Catharina Vallejo apareció en la editorial “Universal” de Miami, una pequeña empresa regentada por una agrupación de exiliados cubanos con la intención de rescatar obras esenciales de su cultura y ponerlas a la disposición de los lectores, a la vez que realizar una labor de difusión de la cultura en español dentro de Estados Unidos, especialmente distribuyendo textos a universidades y bibliotecas públicas. El volumen de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares ha sido publicado en una de las más importantes de Venezuela dedicada a libros de interés humanístico para el mundo hispánico (de hecho en 1997 apareció una reedición en la que se añadían nuevos artículos sobre el relato en dicho país). Joseluis González se había embarcado junto a José Luis Martín Nogales en una interesante empresa, ambos se habían ocupado de sacar adelante una editorial exclusivamente dedicada al cuento en cuyos fondos aparecieron volúmenes de relatos de algunos autores imprescindibles durante la década de los noventa, como los de Alberto Escudero, José Ferrer Bermejo, Medardo Fraile o Pedro Ugarte. También dieron a la luz antologías de relatos con una temática concreta: *Últimos narradores: antología de reciente narrativa breve española*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1993; *Narradores vascos: antología de la narrativa breve vasca*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1992; o *Navidad: algunos cuentos*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1991. Desafortunadamente, aunque la crítica había saludado con fervor el propósito de estos editores, su buena intención no tuvo la merecida acogida entre los consumidores, por lo que la editorial dio fin a su actividad económica en el 2002. Por último, los libros de Zavala aparecieron en el servicio de publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México en la que es profesor.



instituciones específicas: las mencionadas universidades, centros de investigación, agrupaciones de investigadores, consorcios científicos públicos o privados, encargadas de otorgar la certificación de la posesión de ese “honor” o “autoridad”. Dichas instituciones son las que legitiman los discursos, tienen comités para arbitrar libros, artículos, ponencias, proyectos.

Según hemos señalado, las antologías reflejan en gran medida todos estos dinamismos: necesitan de las instituciones para su existencia, tanto para su producción como para su consumo, están dirigidas hacia un público productor que buscará que en su interior se acumule el capital simbólico, y constituyen a su vez en instrumentos de legitimación y difusión de discursos. La aparición de unos autores en estas compilaciones nos dará una idea de quienes son imprescindibles. Vamos a ver, entonces, qué trabajos han sido repetidos en estos libros:

| Autores                      | de Vallejo | González | Pacheco y Linares | Zavala |
|------------------------------|------------|----------|-------------------|--------|
| Aguilera Garramuño, M.T.     |            |          | 1                 | 1      |
| Alas, L. “Clarín”            | 1          | 1        |                   |        |
| Anderson Imbert, E.          |            | 1        | 1                 | 1      |
| Balza, J.                    |            |          | 1                 | 1      |
| Baquero Goyanes, M.          | 1          | 1        | 1                 |        |
| Borges, J.L.                 |            |          | 1                 | 1      |
| Bosch, J.                    |            | 1        | 1                 | 1      |
| Bullricht, S.                |            |          | 1                 | 1      |
| Chéjov, A.                   |            |          | 1                 | 1      |
| Cortázar, J.                 |            | 1        | 1                 | 1      |
| Díez, L.M.                   | 1          |          | 1                 |        |
| Lancelotti, M.A.             |            | 1        | 1                 |        |
| Martínez Ruíz, J.L. “Azorín” | 1          | 1        |                   |        |
| Poe, E.A.                    | 1          | 1        | 1                 | 1      |
| Pupo Walker, E.              |            | 1        |                   |        |

| Autores     | de Vallejo | González | Pacheco y Linares | Zavala |
|-------------|------------|----------|-------------------|--------|
| Quiroga, H. | 1          | 1        | 1                 | 1      |
| Valadés, E. |            |          | 1                 | 1      |

Si observamos atentamente estos datos nos percataremos de algunas divergencias entre los criterios de selección y los autores finalmente recogidos. Por ejemplo, en el caso de *Papeles sobre el cuento literario español* Joseluís González incluye, junto a textos en español o escritos por españoles, la traducción de los famosos artículos de Edgar Allan Poe que, a pesar de no concordar con el programa del libro, su autoridad resulta imprescindible.

Observamos que los cuatro antólogos bajo el título de “teoría del cuento” recogen las ideas de escritores, críticos y teóricos sin distinción; no debemos olvidar que en este género ha habido un caso de feliz comunicación entre teoría y práctica artística. De modo que, la dificultad metodológica para dirimir entre un grupo de agentes y otro no es otra cosa que una condición del sistema: la permeabilidad entre las dos posiciones de los autores dentro del campo. El profesor Mariano Baquero Goyanes es el único autor compilado que no ha cultivado el género. La falta de distinción entre teóricos y cuentistas en estos volúmenes pone de relieve el hecho de que a ambos grupos se les confía la misma autoridad. Lo que los cuentistas quizá no aportan, es decir, su falta de exactitud o claridad expresiva, es compensado por la legitimidad que en el campo de la producción literaria han conseguido los mismos. En términos del citado Bunge, dejan en un segundo lugar a los criterios formales o metodológicos, dando prioridad a los semánticos y gnoseológicos.<sup>200</sup>

¿Qué podemos decir de los autores seleccionados? Ya hemos visto el importante papel que tuvo Mariano Baquero Goyanes en el desarrollo posterior de la teoría del cuento en España y también en Hispanoamérica (aparece citado en tres de los libros). En cuanto a las traducciones de textos en otros idiomas queda clara, una vez más, la supremacía de Edgar Allan Poe. Sin embargo la tradición anglosajona va más allá del autor norteamericano, por ejemplo Carlos Pacheco y Luis Barrera recogen la aportación de Brander Matthews *Philosophy of the Short-Story* de 1884, que supuso un hito en el

---

<sup>200</sup> Mario Bunge, *La investigación...*, *Op.cit.*, pp. 925-928.

desarrollo de la materia en lengua inglesa.<sup>201</sup> Zavala, también compila a autores como O. Henry, Ernest Hemingway, o Roald Dahl, de importantes cuentistas en lengua inglesa. Sin embargo la tradición francesa casi no es tenida en cuenta. La figura imprescindible en el país vecino es René Godenne quien, a partir de su *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* de 1970 ha llevado a cabo una interesante y larga carrera atendiendo a distintas facetas del estudio del cuento.<sup>202</sup> Observamos que estas antologías están más abiertas a las influencias ejercidas desde el ámbito anglosajón.

#### ALGUNAS TENDENCIAS EN EL ANÁLISIS DEL GÉNERO CUENTO

Más allá de estas antologías se están realizando notables esfuerzos por esclarecer la cuestión. Luis Beltrán Almería ha conseguido resumir la situación de la teoría en España y apuntar algunas tendencias como la narratología estilística de Elsa Dehenim, la teoría de los sistemas de Julio Peñate Rivero y la estructura axiológica de Peter Fröhlicher. Por otra parte, una postura que está proporcionando interesantes resultados es la aproximación

---

<sup>201</sup> Brander Matthews, a finales del siglo XIX retoma algunas de las aportaciones de Poe al señalar los rasgos del relato (condensación, originalidad, ingenio, fantasía, efecto), pero su intención es preceptiva al apuntar hacia los requisitos del cuento que, no obstante, le concede igual jerarquía que a la lírica, épica o dramática. Afirma que el cuento cumple la tríada del teatro clásico francés sobre la unidad de tiempo, espacio y lugar. Se hace eco de la precariedad del género y utiliza la teoría biologicista de Brunetière (*The Philosophy of the Short Story*, New York, Longmans, Green & Co, 1901; han sido traducidos algunos extractos en “La filosofía del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento...*, *Op.cit.*, pp. 59-67).

<sup>202</sup> Gracias a su *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles* la crítica francesa comenzó a prestar atención a un material tantas veces menospreciado (Genève, Droz, 1970). Continuando con este trabajo escribió en 1974 *La nouvelle française* en donde hacía un estudio más amplio al recoger los antecedentes del siglo XV y XVI y las manifestaciones decimonónicas (*La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974). En estos libros se había limitado a analizar el corpus de la literatura francesa escrita en el territorio del hexágono, sin embargo hay cuentos en este idioma más allá a los que dedica en 1987 *Nouvelles francophones d'aujourd'hui* (París, Plein Chant, 1987). Ha realizado aportaciones a la recopilación bibliográfica (*Bibliographie critique de la nouvelle de langue française*, Genève, Droz, 1989). La aportación de Godenne al estudio del cuento literario en Francia ha ido apareciendo en diferentes revistas, estos artículos han sido recopilados en *Etudes sur la nouvelle française*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985; *Etudes sur la nouvelle de langue française*, Paris, Champion, 1993. La aportación de René Godenne se concentra, sobre todo, en el establecimiento de una historia sobre el género, desde el punto de vista teórico, su mayor aportación aparece en 1989 cuando, a raíz de la aparición de su bibliografía, debe establecer una definición de los diferentes términos que maneja en las fichas descriptivas que presenta. De esta manera establece una tipología de las diferentes clases de novela existentes: “la nouvelle histoire”, “la nouvelle instant” y “la nouvelle-nouvelle”. Debido a la gran tradición didáctica que existe en el país vecino han proliferado los pequeños manuales divulgativos en torno al relato breve. En la parte descriptiva de la historia del género se sigue la huella de su maestro, mientras que para proporcionar unas herramientas de análisis aportan una serie de instrumentos herederos de los estudios narratológicos (Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993; Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997; Philippe Andrés, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998).

cognitiva seguida por Susan Lohafer.<sup>203</sup> El profesor de la Universidad de Zaragoza propone que, en oposición a aquellos trabajos que se muestran escépticos ante los géneros u optan por mostrar definiciones sincréticas, la teoría futura debe: “aproximarse a esa meta, a la vez modesta e infinita, como es la comprensión del cuento en el marco de la comprensión de la cultura”, aunque esta operación “exige un pensamiento distinto, superador del actual individualismo y del viejo dogmatismo”.<sup>204</sup> Por nuestra parte, hemos observado las siguientes las tendencias en el análisis del cuento:

a) Tendiendo puentes con el capítulo anterior, podemos decir que la perspectiva predominante en la definición del género parte del análisis prospectivo de base histórica. Podemos establecer cuatro bloques en estos estudios según la amplitud del corpus que analizan: un solo cuento, un volumen, un autor, o un conjunto de escritores unidos por un nexo como el origen territorial de los escritores o una cierta tendencia como lo fantástico, policiaco o metafictivo. Esto supone una estrategia metodológica casuística, que busca probar una regla a partir de un compendio de ejemplos.<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Elsa Dehennin, “En pro de una narratología estilística aplicada al cuento”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, pp. 68-86; Peter Fröhlicher, “Modelos narrativos”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, p. 33; Julio Peñate Rivero, “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, 1994, 11, pp. 129-140; “El cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, pp. 47-65; Susan Lohafer, “A Cognitive Approach to Storyness”, Charles May (ed.), *The New Short Story Theories*, *Op.cit.*, pp. 301-311.

<sup>204</sup> Luis Beltrán Almería, “La teoría del cuento...”, *Op.cit.*, pp. 551-552.

<sup>205</sup> A pesar de que la mencionada dificultad, que en ocasiones imposibilita una distinción entre los trabajos realizados con uno u otro objetivo, una lectura somera de los trabajos críticos que hasta el momento se han escrito sobre las últimas producciones en el género, nos ofrecen la posibilidad de apreciar la variada índole de los mismos. Podemos establecer cuatro bloques en estos estudios según la amplitud del corpus que analizan. El primero de ellos está compuesto por aquellos trabajos que reducen la amplitud de su alcance a un relato (Fernando Valls, “De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre «La ventana del jardín», de Cristina Fernández Cubas”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 18-19; Túa Blesa, “La puerta giratoria. Sobre un cuento de Ana María Moix”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, pp. 315-324). Otros amplían su al realizar un comentario de dos relatos (M<sup>a</sup> del Carmen Martínez Castro, “La narrativa breve de Gonzalo Torrente Ballester. Análisis de dos cuentos: «Cómo se fue Miguela» e «Iñaki mi primo y Dios»”, Carmen Becerra *et alii*, *Asedios ó Conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 311-319). Del análisis independiente de algún cuento pasamos al segundo conjunto de trabajos que abordan un volumen de relatos, tal es el caso de Adolfo Sotelo Vázquez, “En torno a *Memorial de hierbas*, de Luis Mateo Díez”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 16-18. Un poco más lejos intentan llegar aquellos que buscan esclarecer conclusiones en torno a la trayectoria literaria y, en particular, a la cuentística de algunos nombres: Santos Alonso, “Los cuentos de Antonio Pereira”, *Lucanor*, 1988, 2, pp. 69-82; Javier Huerta Calvo, “El arte de contar de Antonio Pereira”, *Ínsula*, 1999, 635, pp. 21-22; José Luis Martín Nogales, “Bibliografía comentada de Antonio

b) La función normativa de algunas teorías en el pasado pervive explícitamente bajo la forma de manuales de estilo, de libros que contienen consejos para hacerse un escritor de relatos, o un escritor de *best sellers* de gran éxito comercial. Allí contamos con información sobre cómo presentar los personajes, cómo administrar el tiempo, cómo disponer los elementos argumentales, etc...<sup>206</sup> Pero la normatividad no se restringe a estos textos, hemos

---

Pereira”, *Lucanor*, 1992, 7, pp. 113-1136. Sobre Álvaro Pombo véase Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Apuntes para una poética de la sustancia”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 13-16; Alfredo Martínez Expósito, “La cuentística de Álvaro Pombo”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 333-346. Sobre Antonio Muñoz Molina: Ana Rodríguez-Fischer, “Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 22-24. Sobre Javier Marías: Luis Izquierdo, “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 19-21, Alicia Molero de la Iglesia, “El narrador psicológico de Javier Marías”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 243-256; Francisco Javier Higuero, “Multiplicidad de la memoria en cuatro cuentos de José Jiménez Lozano”, *Lucanor*, 1990, 5, pp. 39-57. En el mismo volumen aparecen los siguientes artículos: Noemí Montetes Mairal, “Juan Bonilla, el que enciende la luz”, pp. 229-241; Ángel Raimundo Fernández, “Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez”, pp. 243-256; José Luis Charcán Palacios, “Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino”, pp. 267-276; Natalia Álvarez Méndez, “Simbología espacial en *El viajero perdido* de José María Merino”, pp. 277-285; Emilia Ochando Madrigal, “El humor y la sátira en *El silencio del patinador*”, pp. 347-353; Francisco Vicente Gómez, “Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas”, pp. 355-365. Por último existen algunos trabajos de conjunto que busquen abordar un conjunto de autores o escritos unidos por un nexo común como el origen territorial de los escritores o una cierta tendencia como lo fantástico, policiaco o metafictional. Por ejemplo Marco Kunz estudia los “cuentos que hablan del cuento” en «Relato de noche» de Luis Fernández Rocas, «Relato de noche» de Pedro Zarraluki y «Para escribir un cuento en cinco minutos» de Bernardo Atxaga (*Lucanor*, 1994, 11, pp. 83-99). Antonio Gil, desde una perspectiva teórica, analiza las implicaciones del relato autorreflexivo en la definición del cuento, partiendo de las obras de autores españoles como Juan Marsé o Antonio Muñoz Molina (“Contar el cuento: la autorreferencialidad en el cuento español”, Carmen Becerra *et alii*, *Asedios o conto*, pp. 239-244). El relato fantástico ha recibido la atención de Nuria Carrillo, quien considera que ésta es una de las principales opciones estéticas que rodean las circunstancias de los años ochenta (“La fantasía: una opción estética en la narrativa corta de los 80”, *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre (ed.), Logroño, Universidad de La Rioja, 1994, pp. 207-213). José R. Valles Calatrava analiza la tendencia hacia el cuento policiaco (“El cuento policiaco español a partir de 1975”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 11-13). Con motivo del antes mencionado Simposio de la Asociación de Semiótica Gallega convocado en la Universidad de Vigo, encontramos varios trabajos dedicados a los cuentos gallegos tanto literarios (como los citados de Cunqueiro) como orales y populares. En el año 2000 María Teresa Bermúdez y Xosé María Dobarro Paz realizaron un completo estudio de los escritores gallegos de la última década (“Tradición y actualidad del cuento gallego”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 79-90). Por último, Carlos Mata Induráin presenta también el estado del cuento de una región, en “El cuento en Navarra en los años noventa” (*El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 91-102). En el amplio volumen editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, hay toda una sección dedicada a las ponencias y comunicaciones sobre la narrativa breve de mujeres. Entre estos artículos encontramos dos aportaciones de interés: Ángeles Encinar, quien ya colaborara con Anthony Percival para ofrecer una antología sobre el cuento español contemporáneo, ofrece una amplio cotejo de las autoras de los noventa (“Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 129-149). Alicia Redondo Goicoechea aporta datos fiables sobre las diferentes escritoras, sus obras y fechas de publicación, muy prácticos para posteriores investigaciones (“Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa”, en *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 151-166).

<sup>206</sup> En las últimas décadas se han publicado algunos manuales sobre el cuento, por ejemplo: Ángel Luis Zapata Santaúrsula, *La práctica del relato: Manual de estilo literario para narradores*, Madrid, Talleres de

advertido que en las definiciones del cuento, una inclinación que empuja a los teóricos de decir lo que el cuento “es” a lo que el cuento o el cuentista “debe ser”.

c) También podemos destacar que, una constante en la teorización del cuento desde sus inicios ha sido la atención hacia aspectos “pragmáticos” que afectan tanto a la instancia del emisor, como la del receptor. Esta situación contrasta con la vivida en otros géneros como la lírica o la novela que han sido analizados, sobre todo, desde el punto de vista de su estructura.<sup>207</sup>

d) El límite entre la teoría y la crítica, ambas caras de una misma moneda, es un terreno delicado. Así lo demuestran dos panorámicas de los estudios teóricos en la década de los noventa escritas por Catharina V de Vallejo y Genara Pulido Tirado ya que en sus interior recogen de igual manera teorías, aproximaciones críticas y opiniones de los autores en distintos medios.<sup>208</sup>

e) Por último, la crítica está tomando cinco vías de investigación, cinco cuestiones teóricas en torno a las que gira la reflexión de las obras: 1) ambigüedad entre la realidad y la ficción o realidad y fantasía; 2) el juego metaficcional; 3) la intertextualidad; 4) la manipulación y la reflexión genérica; 5) el humor y la ironía.<sup>209</sup>

---

escritura creativa Fuentaja, 1997; Silvia Adela Kohan Tolmach, *Cómo escribir relatos*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000 y Miguel A. Vitagliano, *Cómo ambientar un cuento o una novela: Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles*, Barcelona, Alba Editorial, 2003. Un manual para conseguir el éxito es: Albert Zuckerman, *Cómo escribir un best seller*, Barcelona, Grijalbo, 1996 ( trad. José Manuel Pomares).

<sup>207</sup> Este aspecto es señalado por José María Pozuelo Yvancos, “Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento”, *Asedios ó conto*, Carmen Becerra et alii. (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 37-48.

<sup>208</sup> La metáfora empleada para mostrar que la teoría y la crítica son dos disciplinas de confusos límites ha sido tomada de Miguel Ángel Garrido Gallardo (*Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 36). Catharina V. de Vallejo, “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, *Lucanor*, 1988, 1, pp. 47-59; Genara Pulido Tirado, “La teoría del cuento en la España de los años noventa: Un balance”, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 561-577.

<sup>209</sup> En todos los trabajos críticos, su autor antes de abordar un fenómeno, un escritor, obra o cuento, intenta expresar una razón que justifique la dedicación de su esfuerzo en su análisis. Nosotros hemos indagado en en tales razones motivadoras a partir del análisis de la bibliografía sobre el cuento literario español de los noventa.

## EL REPERTORIO DE LA TEORÍA DEL CUENTO: UNA APROXIMACIÓN SISTÉMICA

Los trabajos en torno a la teoría del cuento tienden a proporcionar un elenco de características a partir de diversos enfoques metodológicos, ya sea desde la narratología, la pragmática, la estilística, la teoría cognitiva... cada cual adopta una o varias perspectivas para estudiar un mismo objeto de estudio. A pesar de ello, debemos admitir que, en muchos aspectos, no se ha avanzado más allá de los rasgos que anunciara Poe en el siglo XIX. Esto implica que, el discurso sobre la cuestión esté plagado de repeticiones. Nosotros vamos a ofrecer un resumen de esas recurrencias que aparecerán mencionadas en el discurso sobre el cuento de nuestros autores, pues coincidirán en apuntar los mismos problemas teóricos.

Llegado el punto de presentar estos datos veremos que la postulación de una característica formal como puede ser la brevedad, afectará al emisor y al receptor, tendrá consecuencias en el sentido y en la estructura, etc. He aquí que, cualquier nivel, nos lleva inevitablemente a los restantes, estableciendo redes de relaciones por lo que, nuestra presentación por epígrafes buscará únicamente la claridad expositiva. En este sentido, el al trabajo realizado por Julio Peñate Rivero, quien ha realizado una teorización del cuento según la teoría de los sistemas, se asemejará al que llevaremos a cabo.<sup>210</sup> Para el autor el cuento (y la literatura también) es un sistema: “abierto, especializado en el tratamiento de información, de creación humana y con una doble consistencia, física (forma impresa, material) y abstracta (representaciones intelectuales de tipo ficional)”.<sup>211</sup> Todos sus constituyentes (personajes, elementos argumentales, redundancias textuales, presupuestos y sobreentendidos, las relaciones con el lector...) forman un sistema dinámico que, además, establece relaciones con los sistemas exteriores del contexto. Julio Peñate realiza una propuesta metodológica de análisis textual. Por el contrario, nuestro punto de partida consiste en acercarnos a la definición del cuento que es el producto último de un sistema.

Dentro de los temas en torno a la teoría del género cuento hay tres cuestiones que han atraído la atención de muchos investigadores y que hace falta sacar a colación: 1. las

---

<sup>210</sup> Julio Peñate Rivero, “El cuento y la teoría de los sistemas...”, *Op.cit.*; Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema, Zaragoza, Libros Pórtico, 2001.

<sup>211</sup> Julio Peñate Rivero, “El cuento y la teoría...”, *Op.cit.*, p. 55.

denominaciones y terminologías empleadas para la designación de los distintos tipos y subtipos de cuentos a lo largo de la historia, 2. el origen del cuento como actividad del ser humano, 3. la relación con los restantes sistemas genéricos, sobre todo al de la novela y al de la poesía.

#### *EL PROBLEMA DEL TÉRMINO “CUENTO”*

##### *A) Algunas consideraciones*

El primer problema que sale a la palestra a la hora de considerar el cuento literario es el de su polisemia. La fraseología popular está plagada de expresiones que la utilizan: “venir a cuento”, “vivir del cuento”, “salir con el cuento”, “tener más cuento que Calleja”, “dejarse de cuentos”, “ser una cuentista”.<sup>212</sup> Las ambigüedades que plantean tales expresiones no han pasado desapercibidas a numerosos estudiosos desde Baquero Goyanes, Juan Paredes Núñez o Manuel Martínez Arnaldos.<sup>213</sup> Sucede que hay conflictos entre diferentes denominaciones, cambios de referente, deslizamientos semánticos susceptibles de observación tanto en el eje sincrónico como en el diacrónico.

La historia del término comienza con la etimología de “contar” que remite al latín *computare* cuyo sentido matemático y numérico no se ha perdido.<sup>214</sup> Hasta el Renacimiento el término servía para designar el cuento oral. Con este significado estaba en competencia con otras nomenclaturas. Durante el medievo se prefería apólogo, *enxiemplo*, proverbio, fábula, *fasaña*.<sup>215</sup> El asunto se volvió más complejo a partir del Renacimiento al parecer el género nuevo de la novela, por lo que “cuento” se utilizaba para los textos más breves que, en nuestro días, llamamos novelas cortas o cuentos, o para denominar chistes, anécdotas,

---

<sup>212</sup> Todas estas acepciones vienen recogidas en el *DRAE*.

<sup>213</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Op.cit.*, pp. 21-76; Manuel Martínez Arnaldos, “Deslinde teórico de la novela corta”, *Monteagudo*, 1986, 3ª época, 1, pp. 47-66; Juan Paredes Núñez, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Propuesta, 1986.

<sup>214</sup> Francisco Abad, “Sobre «Contar», «cuento», y «novela»”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, p. 627.

<sup>215</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Op.cit.*, pp. 73-74.



refranes explicados, curiosidades, etc., y también para narraciones orales y populares.<sup>216</sup> En el Romanticismo se empleaba para narraciones versificadas o para las que están escritas en prosa, de carácter popular, legendario o fantástico -tipo Hoffmann-, aun cuando para estas últimas se utilizaban simultáneamente los términos leyenda, balada, etc. Los autores que componían relatos breves procuraban no utilizar término cuento (por ejemplo Emilia Pardo Bazán), en su lugar preferían decir: relación, cuadro de costumbres, cuadro social, novela, etc. “Cuento” sólo se empleaba para los relatos tradicionales, fantásticos o infantiles. Según avanza el siglo XIX fue triunfando la palabra, recurriéndose a ella para aludir a narraciones de todo tipo, aun cuando la imprecisión y los prejuicios tardaron en desaparecer.<sup>217</sup> Baquero Goyanes sintetizaba la situación del término en España comparándolo con otros idiomas donde no hay tantos problemas:<sup>218</sup>

|          | NOVELA               | NOVELA CORTA O CUENTO<br>LITERARIO | CUENTO<br>CUENTO POPULAR |
|----------|----------------------|------------------------------------|--------------------------|
| Inglés   | <i>Roman o Novel</i> | <i>Short story</i>                 | <i>Tale</i>              |
| Francés  | <i>Roman</i>         | <i>Nouvelle</i>                    | <i>Conte</i>             |
| Italiano | <i>Romanzo</i>       | <i>Novella</i>                     | <i>Racconto</i>          |
| Alemán   | <i>Roman</i>         | <i>Novelle Erzählung</i>           | <i>Märchen</i>           |
| Español  | <i>Novela</i>        | <i>Novela corta</i>                | <i>Cuento</i>            |

Sin embargo, las traducciones no son exactas ya que cada denominación corresponde a un registro cultural diferente con una tradición literaria que los respalda. Por ejemplo, en España la palabra “romance” era aplicada a composiciones poéticas, a los viejos poemas épicos y las baladas, lo cual favoreció que se divulgara “novela” para aludir al género extenso, mientras que, los relatos cortos como las *Novelas ejemplares*, tuvieron que pasar a recibir el “apellido” de “novelas cortas”.<sup>219</sup> El término que procedía del italiano

---

<sup>216</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>217</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>218</sup> Mariano Baquero Goyanes en su tesis doctoral establecía una diacronía de los distintos usos basándose en su utilización y práctica por parte de los propios escritores, en los diccionarios y finalmente, en las preceptivas decimonónicas (*El cuento...*, *Ibid.*, p. 59); Este mismo cuadro lo repiten: Enrique Anderson Imbert (*Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, p. 17) y Juan Paredes Núñez (*Algunos aspectos*, *Op.cit.*, p. 12).

<sup>219</sup> Gerald Gillespie, “¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?...”, Carlos Pacheco y Lus Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 131-145 (trad. Carlos Pacheco y Peter Soehlke).

*novella* ha pasado a designar los textos de longitud intermedia que, según Gerald Gillespie, no tienen gran diferencia de los cuentos o las novelas, y forman, por tanto, una continuidad con confusas zonas limítrofes. La terminología disponible para los románticos era entonces:<sup>220</sup>

|          | FORMA BREVE                      | INTERMEDIA                      | EXTENSA        |
|----------|----------------------------------|---------------------------------|----------------|
| Inglés   | <i>(hi)story-tale</i>            | -                               | <i>novel</i>   |
| Español  | <i>historia-cuento</i>           | <i>novela (sentido arcaico)</i> | <i>novela</i>  |
| Italiano | <i>storia-racconto</i>           | <i>novella</i>                  | <i>roman</i>   |
| Francés  | <i>histoire-conte</i>            | <i>nouvelle</i>                 | <i>Märchen</i> |
| Alemán   | <i>Geschichte-<br/>Erzählung</i> | <i>Nouvelle</i>                 | <i>Roman</i>   |

Durante el siglo XIX, el término “cuento” tuvo que luchar además con las restantes significaciones y denominaciones. En las preceptivas decimonónicas, cuando el cuento literario se hallaba en su mejor momento, la teoría genérica se enfrentaba a un problema de gran envergadura. Estos textos se habían tenido que acomodar a la aparición de la novela para así corresponder ante el creciente auge del género en el panorama literario; realmente, mientras la novela sufría un amplio desarrollo por parte de los autores del momento, los textos preceptivos del momento se encontraban a la zaga. Las nuevas teorías tuvieron que incorporar este género olvidado y rechazado previamente lo que causó una reorganización del sistema global de los géneros.<sup>221</sup> La respuesta de algunos preceptistas consistió en incluir a la novela dentro de términos como *géneros compuestos* (resultantes de la combinación entre géneros sólidamente establecidos) o *géneros de transición* (participantes de las características propias de distintos géneros produciendo una evolución entre ambos). Esta situación precaria afectaba al “hermano menor” de la novela. El término “cuento” era empleado para designar a las narraciones infantiles o de carácter oral y popular.

Resulta llamativo que, mientras la teoría genérica de la literatura “de adultos” ignora la coincidencia terminológica con el cuento infantil, en las reflexiones sobre la literatura infantil no pasa desapercibido tal hecho. No podemos ignorar que, para una gran parte de

---

<sup>220</sup> Gerald Gillespie, “¿Novella, nouvelle...”, *Ibid.*, p. 138.

<sup>221</sup> Este cambio ha sido estudiado pormenorizadamente por Alicia Molero de la Iglesia (*La novela como género...*, *Op.cit.*).

los hablantes de nuestra lengua el cuento es más bien un género para el público menor de edad; aún es más, dentro de la narrativa para niños sucede que el cuento: “es término tan difundido y de tan fácil identificación que a menudo, los libros para niños reciben genéricamente el nombre de cuentos”.<sup>222</sup> Hoy en día, tal y como señala Javier Huerta Calvo, podemos englobar dentro de los “cuentos” a lo popular, lo infantil, pero también a los textos literarios destinados a un público adulto; así queda reflejado en el siguiente esquema.<sup>223</sup>

|            | NARRACIÓN<br>CORTA DE<br>TRADICIÓN ORAL        | NARRACIÓN CORTA DE<br>TRADICIÓN LITERARIA       | NARRACIÓN<br>MEDIANA                 | NARRACIÓN<br>LARGA                |
|------------|--|---|--------------------------------------|-----------------------------------|
| Castellano | <i>Cuento</i><br><i>Historia</i>               | <i>Cuento</i><br><i>Novela corta</i>            | <i>Novela</i>                        | <i>Novela</i>                     |
| Inglés     | <i>Tale</i><br><i>Story</i>                    | <i>Short story</i>                              | <i>Short novel</i>                   | <i>Novel</i><br><i>Long story</i> |
| Francés    | <i>Histoire</i>                                | <i>Conte</i><br><i>Nouvelle</i><br><i>Récit</i> | <i>Nouvelle</i><br><i>Nouvelette</i> | <i>Roman</i>                      |
| Italiano   | <i>Storia</i><br><i>Fiaba</i><br><i>Fabola</i> | <i>Novella</i>                                  | <i>Racconto</i>                      | <i>Romanzo</i>                    |
| Alemán     | <i>Marchen</i><br><i>Erzählung</i>             | <i>Geschichte</i><br><i>Kurgeschichte</i>       | <i>Novelle</i>                       | <i>Roman</i>                      |

Si problemática es la clasificación de los materiales, de los objetos, otro tanto sucede con los actos de habla que dan lugar a los mismos, esto es: “contar”, “narrar” y “relatar”. A partir de la etimología de estas palabras Raúl Castagnino establece la diferencia entre “contar” acción que mantiene su transfondo numérico, mientras “narrar” es la acción orientada a evocar acontecimientos de forma secuencial, y “relatar” tiene una significado más general y menos literario. Los sustantivos “cuento”, “relato” o “narración” heredarán parte del significado de la acción de la que partieron.<sup>224</sup>

#### B) La utilización del término en la actualidad

Si atendemos al uso que actualmente se hace de las denominaciones genéricas por parte de las editoriales, nos daremos cuenta de que al género breve de la narrativa le toca

<sup>222</sup> Juan Cervera, *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero, 1991, p. 65.

<sup>223</sup> Javier Huerta Calvo, “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 180.

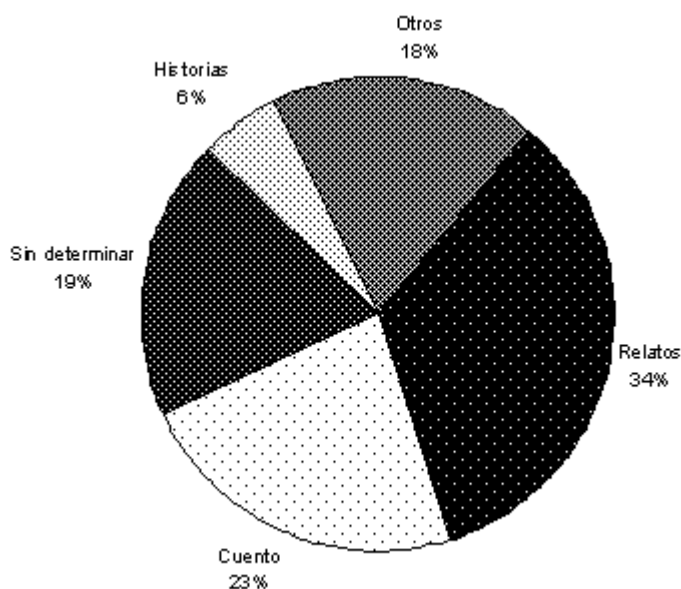
<sup>224</sup> Raúl H. Castagnino, “Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 195-205.

adaptarse a las circunstancias, sobre todo cuando llega el momento de buscar un hueco entre sus colecciones. En 1988 Antonio Martínez Menchén nos contaba una anécdota bastante representativa:

[...] cuando fui a publicar mi primer libro, que yo creía novela, mi editor dijo que si lo publicaba en una determinada colección saldría como novela, pero que si lo publicaba en otra saldría como relatos. Y como se publicó en esta última, como “relatos” salió. Y así como libro de relatos , se consideró hasta que un determinado estudioso dijo que era una novela, y los pocos que escribieron sobre ella a partir de ese estudiosos comenzaron a abundar en su misma opinión.<sup>225</sup>

Teniendo en cuenta la incidencia que tiene el mercado en la utilización de algunos marbetes frente a otros, se hace necesario hacer un estudio de las contraportadas de los libros. Para hacernos una idea de cómo circulan estos términos en el mundo editorial, hemos hecho un cotejo de las diferentes denominaciones que recibían los libros de nuestro corpus, para analizar bajo qué rúbrica eran presentados en las contraportadas. Los resultados han sido los siguientes:

| NOMBRE         | NÚMERO DE EJEMPLARES | PORCENTAJE |
|----------------|----------------------|------------|
| Relatos        | 37                   | 33,94 %    |
| Cuento         | 25                   | 22,93 %    |
| Sin determinar | 21                   | 19,26 %    |
| Historias      | 6                    | 5,5 %      |
| Otros          | 20                   | 18,34 %    |
| Total          | 109                  | 100%       |



Obsérvese que la rúbrica “cuento” está en evidente competencia con las demás posibilidades. Los datos muestran la emergencia de una denominación que no contemplaban ni Baquero Goyanes, ni Huerta Calvo, ni Gillespie. En un significativo tercio de las menciones, los textos incluidos son calificados como “relatos”. Con la utilización de esta palabra el editor consigue establecer una distancia con el sentido oral o infantil. El término “relato” suele tener un sentido más amplio que puede incluir un vasto rango de géneros, si acaso tiene cierto matiz testimonial. El sintagma “relato literario” es utilizado para aclarar la diferencia entre los relatos contemporáneos y los cuentos anteriores al romanticismo. La denominación “historias” es empleada en un pequeño porcentaje. Aunque por un lado permite la misma indeterminación genérica que “relatos”, su significado puede colisionar con los géneros históricos.

Entre estas cifras, llama la atención que en un veinte por ciento de ocasiones, los editores opten por no decir nada del contenido de las páginas que presentan, prefiriendo anticipar, o bien la bibliografía del autor, un pequeño fragmento del texto, o algún comentario elogioso hecho por un reseñador elogiosos o de renombre. El editor “oculta”, de esta manera, el contenido genérico del volumen, intentando atraer a los lectores a través de la fama de su autor o crítico.

El conjunto incluido en “otros” consiste en aquellos casos en los que se presenta el libro bajo denominaciones como *nouvelles*, novela corta, fábula y apólogo, o bien bajo diferentes calificativos simultáneos (“libro de relatos o novela polifónica”, “novela libro de relatos o confesión”). Por ejemplo, los nueve relatos de *Campos enteros llenos de flores* de Martín Casariego aparecen firmados por un personaje ficticio, Máximo C., quien examina momentos cruciales de su vida: el fin de curso de 1940, una relación tempestuosa en 1968, la crónica de una crisis matrimonial en 2000... Forman entre todos, según dice la contraportada, “una suerte de biografía a medio camino entre la novela, el libro de relatos y la confesión”.<sup>226</sup> ¿Es posible una mayor mezcla de géneros?

---

<sup>225</sup> Antonio Martínez-Menchén, “Y va de cuento...”, *República de las Letras*, julio, 1988, 22, p. 82.

<sup>226</sup> Martín Casariego, *Campos enteros llenos de flores*, Madrid, Muchnik, 2001.

Entre todos los libros cotejados para el presente estudio destaca el caso de la obra de la escritora barcelonesa Nuria Amat. La autora publicó en 1991 un volumen titulado *Monstruos* en el cual presentaba recreaciones sobre diferentes mitos.<sup>227</sup> Cuando en 1993 aparece su siguiente conjunto de relatos *Todos somos Kafka*, en la bibliografía de la autora que la editorial incluye en la portadilla del ejemplar, este libro anterior es súbitamente presentado como una novela.<sup>228</sup> En su siguiente publicación, *Viajar es muy difícil*, los relatos sobre la figura del praguense también pasan a ser anunciados como una novela.<sup>229</sup> Sucede el curioso fenómeno de que, en cuanto pasa un tiempo, sus cuentos maduran y cambian extrañamente de género. El caso es que las editoriales son conscientes del diferente impacto en el mundo literario comercial que tiene el género extenso frente al breve y por ello las obras transitan de uno a otro en el frágil terreno de las denominaciones. Quizá para evitarse estos súbitos cambios de género otros tantos volúmenes apuntan hacia la ambigüedad de su contenido. Los casos más extremos son *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía Etxebarría en cuya contraportada el editor nos dice que se trata de una novela, sin embargo, en el prólogo la escritora reconoce: “En el principio era un libro de relatos...”. En realidad ha habido un proceso de “reciclaje” de varios cuentos.<sup>230</sup> En 1999 apareció *Ella, maldita alma*, de Manuel Rivas, bajo la ambigua denominación de libro de relatos o novela polifónica.<sup>231</sup> Cuando leemos su contenido nos damos cuenta que en realidad es difícil apreciar aspecto novelístico alguno. Otro caso de ambigüedad en la denominación es el libro de Enrique Vila-Matas titulado *Suicidios ejemplares*. Según se nos dice en la contraportada, se trata de una colección de “suicidios imaginarios”, una alusión temática que rehuye toda adscripción genérica de los textos.<sup>232</sup> Sobre todas estas ambigüedades hablaremos en el capítulo quinto.

---

<sup>227</sup> Nuria Amat, *Monstruos*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1991.

<sup>228</sup> Nuria Amat, *Todos somos Kafka*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993.

<sup>229</sup> Nuria Amat, *Viajar es muy difícil*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1995.

<sup>230</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino, 1999.

<sup>231</sup> Manuel Rivas, Manuel. *Ella, maldita alma*, Madrid, Alfaguara, 1999.

<sup>232</sup> Enrique Vila-Matas, *Suicidios Ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991.

En el caso contrario se encuentran los libros de Sergi Pàmies y José Carlos Llop. Aparentemente ambos tienen un género concretado desde su mismo título aunque luego no concuerda con el contenido. La obra de Sergi Pàmies aparece titulada como *La gran novela sobre Barcelona* mientras que en la portadilla se nos aclara que es un libro de cuentos.<sup>233</sup> Sucede lo mismo con el libro de José Carlos Llop, *La novela del siglo*, en el que juega con las expectativas del lector quien aguardará encontrar un ejemplar con una unidad aunque verdaderamente el título del libro pertenece a uno de los relatos incluidos en su interior. En este relato se nos explica que la novela de nuestro siglo es en realidad aquella que permite estar compuesta por diversos cuentos, es decir, fragmentaria y dispersa.<sup>234</sup>

¿Qué sucede entonces? Otten señalaba que en la recepción de los textos existen algunos índices fiables o “lugares de certeza”, entre los que se cuentan las menciones de género o subgéneros que apelan a la competencia lingüística y genérica del lector, preparándolo para su lectura; sin embargo, como hemos podido demostrar, cada día más, estos índices de lectura están sujetos a cuestiones que van más allá del verdadero contenido de una obra.<sup>235</sup>

#### *EL ORIGEN DEL GÉNERO*

De algún modo, todos sentimos que el cuento es un género muy cercano a nuestra experiencia cotidiana. Desde nuestra infancia estamos en contacto con los pequeños relatos infantiles, muchos de los cuales participan ya de las leyendas populares. A través de estas historias nos poníamos en contacto con el arte de contar y por ello, por esa experiencia iniciática con la literatura, tenemos la intuición de que desde los primeros seres humanos ha existido la necesidad de contar ficciones, anécdotas. Los estudios antropológicos que se han aproximado a las sociedades más primitivas, lo han comprobado, y nos han certificado esta idea. Por eso, en parte, es verdadera la afirmación de que el cuento es el género más antiguo de la historia de la literatura. James Cooper Lawrence localizaba el origen del cuento en las

---

<sup>233</sup> Sergi Pàmies, *La gran novela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1998.

<sup>234</sup> José Carlos Llop, *La novela del siglo*, Barcelona, Muchnik, 1991.

baladas simples que “no eran otra cosa que relatos breves en forma rítmica, en cuya base se halla la prosa narrativa, esto es, el cuento oral”.<sup>236</sup> Haciendo una pequeña historia de los géneros dice que: “la épica es una contribución nacional a la literatura y la balada un producto comunal, el cuento, que en última instancia resulta ser la base de toda literatura, a excepción de la lírica y el ensayo, es claramente una contribución individual”.<sup>237</sup>

Pero la otra intuición que percibe el lector son los indudables cambios que ha sufrido desde sus inicios. La pregunta es: ¿ha cambiado mucho desde ese primer comienzo como para pensar que el cuento se ha convertido en “otra cosa”? Para algunos el género sigue conservando hoy, al cabo de varios milenios, algunos de sus caracteres esenciales. Por ejemplo, Carlos Mastrángelo señala que “su *unilinealidad*, es decir, su *espina dorsal, única e indivisible*, y su *unidad de asunto*” son las esencias en torno a las que el género ha gravitado a pesar de todas sus alteraciones.<sup>238</sup> En la misma línea, Luis Beltrán Almería opina que las principales características del género vienen del viejo canon oral: las reglas de su exposición (claridad, concisión y verosimilitud), la fantasía de corte tradicional en la que los personajes son crédulos, la moraleja, su naturaleza serio-cómica, el tipismo, el monoestilismo...<sup>239</sup> Sin embargo, para otros, las claras diferencias desde que surgió el primer cuento en la oralidad son razón suficiente como para pensar que nos encontramos ante un género nuevo. Por eso, también tienen razón los que dicen que es un género muy

---

<sup>235</sup> Michel Otten, “Sémiologie de la lecture”, *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, M. Delcroix y F. Hallyn (eds.), Paris, Duculot, pp. 344-345. Citado en Miguel Ángel Garrido Gallardo, “Consideraciones necesarias...”, *Op.cit.*, p. 90.

<sup>236</sup> James Cooper Lawrence, “Una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 77 (trad. Yrayda Sánchez y Luis Barrera Linares).

<sup>237</sup> James Cooper Lawrence, “Una teoría del cuento”, *Ibid.*, p. 77.

<sup>238</sup> Carlos Mastrángelo, “Hacia una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 111.

<sup>239</sup> Luis Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, pp. 31-32.



moderno.<sup>240</sup> Tanto es así que Brander Matthews señalaba el nuevo origen o punto de inflexión en algunos textos de Irving, Gogol, Poe y Hawthorne.<sup>241</sup>

La exploración del origen del género es, pues, una cuestión polémica en la que hace falta la conciliación dado que las dos posturas tienen algo de razón. Lo que nos preguntamos es: ¿por qué tanto esfuerzo por resolver esta cuestión? Ya mencionábamos en el capítulo anterior que en la historia literaria siempre se ha buscado cierta lógica o linealidad no sólo con el fin de encontrar una “esencia” definitoria, sino también para el cotejo de las sucesivas aportaciones individuales o de determinados movimientos literarios; por tanto, esclarecer el origen, ese árbol genealógico es un punto de partida básico para desarrollar estos dos objetivos. Por otro lado, sucesivos movimientos intelectuales, entre ellos el Modernismo, han ido reivindicado lo ancestral, el interés por lo primigenio, por la raíz de la que viene todo. Ambos intereses, metamorfoseados en distintas corrientes artísticas alternantes, siguen haciendo pertinente el estudio de un mismo punto: el origen.

#### *RASGOS SEÑALADOS POR LAS TEORÍAS DEL CUENTO*

A continuación, vamos a destacar aquellos rasgos tanto semánticos, sintácticos o pragmáticos que han sido señalados en los estudios teóricos del cuento y que forman parte del repertorio del que se van a nutrir nuestros cuentistas. Esta presentación supone un recorrido transversal por los trabajos citados arriba.

##### *La evidente brevedad: cuantificación, materia y estructura*

La extensión es el rasgo caracterizador más visible e inmediato y, por tanto, el más frecuentemente mencionado por aquellos que han intentado acercarse a la cuestión del cuento.<sup>242</sup> Recordemos aquella cita de Cortázar que señalaba: “El cuento parte de la noción

---

<sup>240</sup> Mary Rohrberger, “Sobre el cuento hispanoamericano”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 125 (trad. Luis Barrera Linares).

<sup>241</sup> Brander Matthews, “La filosofía del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 61.

<sup>242</sup> Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Escalada, 1973, p. 147.

de límite, y en primer término de límite físico”.<sup>243</sup> El problema radica en la flexibilidad y relatividad de la medida; ha habido muchos intentos por señalar pautas (número de palabras o de páginas) sin llegar a ningún consenso. El límite inferior, el número mínimo, ha sido establecido en unas siete palabras (pensemos en «El dinosaurio» de Monterroso). En estos casos se ha pasado a hablar de “microrrelato”, “cuento hiperbreve” o “microcuento”, una nueva manifestación que han cultivado en nuestro país algunos escritores como Luis Mateo Díez, Ángel Guache, José Jiménez Lozano, Gustavo Martín Garzo, Hipólito G. Navarro, Julia Otxoa, Javier Tomeo...<sup>244</sup> El número máximo de páginas en las que puede extenderse un relato también es algo discutible porque, si se hace demasiado laxo, podría llegar a incluir cualquier tipo de texto relativamente breve. Aún es más, si aceptamos la “extensión” como criterio diferenciador sin mayor aclaración, entonces fácilmente un capítulo extraído de una novela podría considerarse un cuento. Ciertamente, así lo han sentido algunos, por ello se han visto en la necesidad de atender a otros rasgos. Erna Brandenberger ante este problema, reconocía que: “El examen de cerca de cien narraciones relativamente largas demostró que es preferible establecer sus límites a partir de la estructura y la técnica narrativa y no del número de páginas.”<sup>245</sup>

Si la prolongación física no es criterio suficiente, hace falta acudir a otro tipo de dimensión. Edgar Allan Poe delimitó entre media y una hora para la lectura de un cuento, pero evidentemente, en el mismo tiempo se puede leer una novela. Para evitar tales problemas debemos considerar la brevedad no solamente como una cuestión de medida, sino con efectos en el receptor, tal y como ya intuyera el norteamericano. Baquero Goyanes, de acuerdo con esto, establecía lo que él denominaba la “ley del equilibrio” según la cual la extensión debe ajustarse al asunto y personajes que en él intervienen: “Las dimensiones están en la novela al servicio del conjunto –personajes accesorios, descripciones, interferencias-, y en el cuento y novela corta, al del argumento

---

<sup>243</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos...”, *Op.cit.*, p. 94

<sup>244</sup> Irene Andrés-Suárez, “Tendencias del microrrelato español”, *El cuento en la década de los noventa*, José *Op.cit.*, pp. 659-673.

<sup>245</sup> Erna Brandenberger, *Estudios...*, *Op.cit.*, p. 13.

exclusivamente. de la extensión de él depende el que la narración sea uno u otro género”.<sup>246</sup> En el relato hay que cuidar la expresión del argumento, de la trama, principal valor del mismo, según Anderson Imbert: “el cuento se da en una trama y esta trama, a su vez, da forma a los impulsos de la vida”.<sup>247</sup>

### *Economía y condensación*

Ambas características tejen una red indisoluble con la brevedad y la unicidad del efecto. Norman Friedman ha profundizado en los procedimientos narrativos con los que obtener dicha condensación. A grandes rasgos, expone dos razones para que un cuento sea corto: o bien el material mismo es reducido o bien, siendo de mayor amplitud, es susceptible de ser resumido y se representa de manera escueta. En el primer caso la selección de materiales podrá ser una escena o un episodio los cuales requerirán para ser contados menos espacio textual que una trama completa. La extensión dependerá de si el relato implica cambios en el argumento o de si, simplemente, muestra una acción totalmente desarrollada.<sup>248</sup> En el segundo caso, si se quiere contar una trama o escena complejas, deberá comprimirse de tal forma que no haya carencias de información, por ejemplo, exponiendo o bien una causa motivadora, algo que explique aquel estado, o bien una acción incitadora, progresiva, o el resultado definitivo de dicha acción. La segunda opción del autor es la “escala de representación” que dota de una extensión mayor o menor al material narrativo según la importancia en el conjunto del cuento. De esta escala dependerá la vivacidad del relato. Por último, el escritor puede jugar con el punto de vista de la narración para desvelar u ocultar la información, como, por ejemplo, un narrador omnisciente que domine lo sucedido.

### *Intensidad y efecto único*

Adviértase que en la delimitación del cuento los conceptos se superponen presuponiéndose a veces e imbricándose unos en otros; por eso, al hablar de la brevedad

---

<sup>246</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento....*, *Op.cit.*, p. 113.

<sup>247</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría....*, *Op.cit.*, p. 28.

<sup>248</sup> Norman Friedman, “¿Qué hace breve un cuento breve?”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 85-106

salen a la palestra otras dos nociones: intensidad y efecto único. Sobre el segundo ya nos detuvimos en los apartados dedicados a Poe pero ¿qué sucede con la intensidad? Sobre ella podemos decir que es un concepto bastante oscuro puesto que entra en juego la insondable subjetividad del receptor. Podemos intuir que dependerá de la universalidad del tema y su capacidad para conmover, atraer, y persuadir a su destinatario hasta el punto en el que alcance ese proceso denominado como “identificación” que permite la implicación del lector. Queda por encontrar el origen textual, retórico y formal de dicha intensidad, para conocer qué elementos pueden colaborar en esa cuestionable intensidad.

*Ficcionalidad: emisor, receptor y función*

En la base de contar, narrar o relatar, está el acto de crear ficciones, de crear mundos imaginarios sustentados en la palabra. Como ya apuntamos, según Todorov los géneros se diferencian por un tipo particular de acto de habla diferenciado en alguno de los niveles del discurso.<sup>249</sup> Está claro que el cuento pertenece a los géneros ficcionales cuyas características pragmáticas han sido analizadas por autores como Martínez Bonati y Lubomír Doležel.<sup>250</sup> Para este último la ficción es un acto performativo, con una fuerza ilocutiva que el lector haga algo, participe en la reconstrucción de un modelo de mundo a partir del discurso del narrador.<sup>251</sup> Sin embargo, la ficcionalidad del cuento, aparentemente, no supone ningún acto diferente a los demás géneros *épicos* o narrativos. Por tanto, aunque la narratividad o la ficcionalidad están en la base de la categorización del relato como modalidad discursiva, sólo tendrá una potencia identificadora con respecto a los otros géneros no fictivos. Antonio Garrido ha intentado demostrar cómo en distintos textos narrativos existen particulares modelos de ficción que implican un grado diferente de relación entre la ficción y la realidad: “tan próximos a la realidad que parezcan confundirse

---

<sup>249</sup> Tzvetan Todorov, “El origen...”, *Op.cit.*

<sup>250</sup> Para un resumen de las distintas teorías de la ficción véase el siguiente volumen: Antonio Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997.

<sup>251</sup> Lubomír Doležel, *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid, Arco, 1999 (trad. Félix Rodríguez) (ed. orig. 1998).

con ella o tan alejados que lleguen a contradecirla y a renegar de cualquier parecido que permita identificar sus productos con el mundo de la experiencia”.<sup>252</sup>

En busca de la diferencia entre distintos discursos ficcionales, Carlos Pacheco ha señalado que la particularidad del cuento está en que “la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica o cualquier otra”.<sup>253</sup> Con esto diferenciaba el cuento literario actual que con total libertad en el asunto a tratar, se desentendía del afán de enseñanza antaño exigido al género. Si bien, la ausencia de finalidad es un requisito o característica de la literatura moderna en general. Según Raúl Castagnino el cuento es un “artefacto”, un objeto artístico, idea que tiene mucho en común con la famosa “literariedad” de Jakobson y que, en el fondo, es común a los restantes géneros literarios.<sup>254</sup>

*Materia: tema, historia, personajes, tiempo, lugar*

En nuestra vida cotidiana estamos muy habituados a hablar del “tema” de una película, una novela, una obra de teatro... Cuando hacemos este tipo de aserciones, realmente, estamos realizando una operación de abstracción: planteamos un resumen, una especie de paráfrasis de su contenido, sin que ello suponga ningún trauma intelectual. De esta manera, al leer un libro de cuentos intentamos extraer su núcleo temático, la esencia de lo que dicen sus páginas. Brander Matthews en 1884 opinaba que en la novela debía tratarse necesariamente un asunto amoroso que mantuviera la atención del lector, mientras que en el caso del género breve: “El cuento, en cambio, no requiere el interés del amor como unificador de sus partes y el cuentista disfruta así de una mayor libertad para hacer como guste, ya que no se espera de él una historia de amor”.<sup>255</sup> Aunque no podemos estar de acuerdo con su idea de la temática de la novela, sí que hemos comprobado la libertad que existe dentro del cuento. No existe ninguna norma que imponga la selección entre un

---

<sup>252</sup> Antonio Garrido Domínguez, “Modelos de ficción en el cuento”, »”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, p. 587.

<sup>253</sup> Carlos Pacheco, “Criterios para una conceptualización del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>254</sup> Raúl Castagnino, “Jurisdicciones del epos...”, *Op.cit.*, p. 200.

<sup>255</sup> Brander Matthews, “La filosofía del cuento”, *Op.cit.*, p. 60.

material u otro, puede aparecer un gran acontecimiento o una pequeña anécdota; sólo depende de la intención que busque el cuentista, en Poe era el efecto y en Cortázar la esfericidad. La moraleja, tesis, sorpresa, efecto... son posibilidades frecuentes pero no requisitos indispensables.

El mismo Brander Matthews establecía una comparación entre las normas del cuento y las del teatro francés.<sup>256</sup> Observó que, muy a menudo, el cuento cumplía con las unidades de tiempo, acción y lugar. Bien es cierto que el cuento precisa unas coordenadas tanto de espacio como de tiempo para dar mayor verosimilitud a la acción, para persuadirnos de que su acción es probable, para matizar la actividad del personaje, y para unir los hilos de la trama, pero no es imprescindible su unicidad.

Aunque en principio no hay ninguna restricción sobre la naturaleza el tiempo histórico y el lugar en el que se ubica la acción, los estudiosos sí que se han planteado cuanta atención debe prestar el autor en términos de número de líneas. Para Alba Omil y Raúl Alberto Piérola la descripción de estos aspectos es absolutamente innecesaria. “En la tramitación de su relato, todo buen cuento debe aparecer como una realidad rotunda sin desmayo ni inútiles alargamientos, con un atuendo a medida, exclusivo y no vulgar, de confección”.<sup>257</sup> En este aspecto, como en tantos otros, la decisión última la tiene el autor. Existen excelentes relatos en los que la descripción de un instante, de un lugar o un personaje son los ejes en torno a los que gravita todo. En nuestro corpus hemos hallado ejemplos que contradicen la limitación descriptiva, como por ejemplo los relatos de Clara Janés o Eloy Tizón. En lo que respecta a la naturaleza de los personajes en el cuento, sin duda, hay cuentos que interesan, unos más por la trama (la secuencia de acciones en las que participa el personaje) y otros más por el propio carácter que prevalece sobre la acción.

Un rasgo del personaje que se señala como característico en el cuento es la carencia de evolución psicológica debido a que, por la escasez de espacio, el escritor no se puede

---

<sup>256</sup> Brander Matthews, “La filosofía del cuento”, *Ibid.*, p. 59.

<sup>257</sup> Alba Omil y Raúl Alberto Piérola, “El cuento y sus vecinos”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 153.

detener en él. Gracias a este rasgo la crítica ha logrado distinguir el cuento literario tanto del relato popular como de la novela.

1. CUENTO POPULAR - CUENTO LITERARIO: Mariano Baquero Goyanes, entre otros, considera que diferencia esencial entre los relatos populares y los suscitados a partir del XIX, es decir, los cuentos modernos consiste en la relevancia que adquieren los personajes y la forma de constituirse como tales: frente al personaje pobremente caracterizado del cuento popular tenemos al personaje complejo del literario.<sup>258</sup> Luis Beltrán Almería señala que la causa de esta diferencia reside en el origen esencialmente folclórico del cual emana el tipismo de los personajes.<sup>259</sup> En la literatura contemporánea, sin embargo, los caracteres individuales constituyen la mayoría y los tipos colectivos están en minoría. Lotman en *Estructura del texto artístico* señala que el personaje se construye como un sistema de desviaciones significantes de modo que la conducta del personaje puede estar fijada en fórmulas detalladas de comportamiento de los personajes (como sucede en el folklore o en los textos medievales), o puede permitir cualquier rasgo impredecible.<sup>260</sup>

2. CUENTO - NOVELA: La ausencia de especificación psicológica ha sido empleada para distinguir el cuento de otros géneros como la novela o la novela corta. Según esto, en el cuento se da más importancia a la acción y consecuencia de ello es la esquematicidad, y la unidimensionalidad de sus caracteres sin pasado ni futuro, mientras que en la novela los personajes y la anécdota son igualmente importantes.<sup>261</sup> No obstante, para Enrique Anderson Imbert, la parquedad en la especificación de las características del personaje no

---

<sup>258</sup> Mariano Baquero Goyanes distinguía claramente entre el cuento popular y el literario por su génesis ya que: “El cuento es un género nuevo, nacido para una sensibilidad nueva también, refinada, sólo dable en un siglo-en las postrimerías de un siglo-febrilmente entregado a la literatura” (*El cuento...*, *Op.cit.*, pp. 13-14). Sobre la naturaleza del cuento popular véase los artículos: Manuel Cousillas Rodríguez, “La estructura pragmática en el cuento popular” y Maribel Ferreiro-Olga Lamela-Mónica Rei, “Ángel Fole: o encontro do popular e o literario” recogidos ambos en *Asedios ó conto*, Carmen Becerra Suárez *et alii.*, (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 159-164 y pp. 205-215.

<sup>259</sup> Luis Beltrán Almería, “El cuento...”, *Op.cit.*, pp. 15-21.

<sup>260</sup> Yuri M. Lotman, “Estructura del texto artístico”, *Estructura del texto literario*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978, p. 307 (trad. Victoriano Imbert) (ed. orig. 1970)

<sup>261</sup> Jean Dupont, “Notes sur l’ambiguïté des termes de “cuento” et de “novela corta”, *Mélanges a la mémoire d’André Joucla-Ruau*, Université de Provence, 1978, vol. II, pp. 655-670.

se debe a su simplicidad sino a que sólo los observamos en una situación, en una peripecia, por lo que no nos da tiempo para que intimemos con él.<sup>262</sup>

#### *Presentación de los materiales: discurso del cuento*

Desde que Poe mencionara la cuidadosa atención que el autor debía prestar en la estructuración y planificación del cuento, este requisito compositivo ha sido uno de los tópicos más repetidos. Por ejemplo, Carlos Pacheco en su introducción a *Del cuento y sus alrededores* repite nuevamente la necesidad del “rigor o rigurosidad en la ejecución”.<sup>263</sup> El norteamericano también fue responsable, según plantea Ian Reid, de que se haya difundido la idea de que el cuento presente una estructura elíptica:

La insistencia en la simetría comenzó con Poe y está más relacionada con sus propias obsesiones que con alguna de las cualidades esenciales del género. La ideación de tramas es parte de su afición por los rompecabezas detectivescos, las situaciones e imágenes de cámaras enclaustradas, fosos, cavidades tapiadas, criptas y panteones.<sup>264</sup>

Aunque es cierto que suele ser frecuente una disposición en la que “la imaginación del lector es removida de una manera particular por la estructura elíptica”, para Clare Hanson no es más que una posibilidad.<sup>265</sup> La autora en su trabajo de 1989 aclara, desde una perspectiva bastante novedosa, que la organización interna del cuento tiene mucho en común con la estructura de los sueños por su atmósfera de misterio e impenetrabilidad y por la arbitrariedad que muchas veces tiene lugar en la lógica que une unos fenómenos y otros que, normalmente no es fruto de un largo proceso sino más bien resultado del azar.

Además de la imposición de circularidad, en la estructura del cuento se han señalado dos aspectos: la importancia del principio y el final, y su unilinealidad.

#### a) El comienzo y el final

---

<sup>262</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, *Op.cit.*, p.48

<sup>263</sup> Carlos Pacheco, “Criterios para...”, *Op.cit.*, p. 26.

<sup>264</sup> Ian Reid, “¿Cualidades esenciales del cuento?”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 262.

<sup>265</sup> Clare Hanson, “Hacia una poética de la ficción breve”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 274.



Sobre la disposición de los materiales se ha dicho que los cuentistas deben prestar particular atención al principio y al cierre ya que son las puertas de entrada y de salida que utiliza el lector para introducirse en el mundo ficcional contenido en el cuento. En la conquista del destinatario, el cuento debe incentivar desde la primera frase introductoria el deseo de encontrar una respuesta al final del texto. Los recursos para ello consisten en la dosificación de la información, la presentación de una sorpresa inicial, la dilación del comienzo, las falsas pistas y el cultivo de la ambigüedad; con estos procedimientos se logra el aumento del interés del lector, haciéndolo participar en el desenredo de la madeja narrativa.

En lo que afecta al final, éste debe ser lo suficientemente atractivo y ejercer un potente efecto estético para cautivar a ese lector, al tiempo que todos los elementos deben estar hábilmente conectados. Esto no implica necesariamente que el receptor se lleve una sorpresa, si bien suele ser una manera frecuente de cerrar los cuentos, sobre todo en los fantásticos, no sucede así cuando presentan una escena, o un momento concreto quedando en suspensión. Hay quienes han dicho que en tal caso no son cuentos sino descripciones, cuadros, a pesar de que su único defecto es no presentar algo extraordinario ni sobrenatural, sino algo conectado con las vidas de los hombres. En conclusión, no es tan importante la sorpresa, sino cómo termine el cuento ya que no es hasta el último punto cuando el lector puede juzgar todo el relato y valorar las partes según estén supeditadas al final.<sup>266</sup>

#### b) La linealidad

Quiroga en su texto “Ante el tribunal” utilizaba la famosa de que el cuento es como una flecha que da directamente en el blanco.<sup>267</sup> Parece pues que el objetivo supremo del relato es su final, sin embargo, las corrientes renovadoras del género han ido rompiendo este presupuesto y han empleado el cuento como un terreno apto y propicio para la experimentación. László Scholz ha analizado el fenómeno de la ruptura de la linealidad,

---

<sup>266</sup> Juan Paredes Núñez se ha ocupado de los distintos tipos de desenlace que pueden aparecer en los cuentos: normal, anticipado, sugerido, inesperado, cortado, o el cuento sin desenlace. A pesar de las distintas tipologías, ea cual fuere su forma que adopte el final, según el autor lo que pretende todo cuento es el subsiguiente “efecto” poeniano (“Del cuento y sus desenlaces”, *Lucanor*, 1988, 1, 103-114).

<sup>267</sup> Horacio Quiroga, “Ante el tribunal”, *Op.cit.*, p. 75.

desde el punto de partida hasta su desenlace, en un amplio corpus y ha comprobado que en muchos casos se subvierte el género desde su mismo comienzo.<sup>268</sup>

#### *El destinatario*

Existe la opinión de que el cuento es un género exigente que requiere un lector avezado y hábil que sepa introducirse en los mundos ficcionales expuestos en los relatos ya que, como mecanismo de precisión que es, donde cada pieza tiene un lugar, el cuento requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Puede decirse, sin ninguna duda, que el cuento literario presupone la activa participación del lector, necesita el esfuerzo de su capacidad reestructuradora de significados. Pero la responsabilidad no sólo recae en el receptor, el autor se debe haber preocupado por no dejar ni un resquicio donde pueda entrar el aburrimiento o el cansancio en la recepción, aunque es obvio que esto se relaciona mucho con la competencia literaria (los gustos, las épocas, las estéticas, los referentes...).

#### *Los canales del cuento literario*

Pocos han sido los que, desde un punto de vista teórico, han relacionado las propiedades del cuento literario con sus condiciones de aparición. Durante el siglo XIX el género tuvo su momento de mayor florecimiento, las publicaciones periódicas tenían algunas de sus secciones exclusivamente destinadas a la publicación de esas pequeñas piezas de ficción. Sin embargo este no es el único canal que ha sido empleado. Existe una gran variedad de medios donde los podemos encontrar: recopilaciones de autor, temáticas, de época... Como veremos más adelante, el salto del periódico al libro ha afectado a algunas de las características del género.

#### *RELACIÓN CON OTROS GÉNEROS*

En el primer capítulo vimos las diferentes maneras desde las cuales se ha enfrentado la teoría de los géneros: una de ellas la clasificatoria. En busca de un orden, existen definiciones que intentan construir las murallas de los géneros desde dentro de los mismos, es decir, estableciendo las características que les son propias mientras que, en otras ocasiones se los intenta asediar desde fuera comparándolos con otros. Este tipo de

---

<sup>268</sup> László Scholz, *Los avatares de la flecha*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

aproximación ha sido muy frecuente en la conceptualización del género. En su atento estudio, Baquero Goyanes establece la proximidad entre los siguientes casos:

1. El *cuento* y la *leyenda*: En el siglo XIX, momento de aparición del cuento moderno, original, y autónomo, se produce un auge de todo lo popular y lo folclórico que encuentra en esta forma de la narración su vehículo adecuado. La diferencia es meramente temática por lo que no merece la pena separar entre leyendas, tradiciones, y cuentos.
2. El *cuento* y el *artículo de costumbres* se distinguen por la vaguedad temática del primero frente a la concreción del segundo. El artículo suele reducir al máximo la dosis argumental mientras que aumenta la intención satírica y crítica.
3. El *cuento lírico* y el *poema en prosa* suelen confundirse ya que en las narraciones breves “pesa más lo lírico que lo narrativo”.<sup>269</sup>
4. *Cuento* y *novela corta* coexistentes en el siglo XIX, sólo se diferencian por la extensión.

Para el catedrático de la Universidad de Murcia la relación entre el cuento, la novela y la poesía, merece un estudio a parte. El cuento se encuentra en una delicada posición entre los otros dos géneros. Se diferencia de la novela, no sólo por la mayor o menor extensión o por la aparición de unos elementos (descripciones, multiplicidad de personajes, diálogos), prescindibles en el primero, sino por el tratamiento de un tema que no puede darse en el género extenso.

El cuento que equivalga a novela en síntesis es un producto literario deficiente: la novela que pudo ser y que por prisa, incapacidad narrativa de su autor o cualquier otra causa quedó transformada en raquítica sinopsis sin fuerza emocional ni estética.<sup>270</sup>

Hay quienes piensan que el cuento es un fragmento de novela o, y que la novela es un cuento aumentado pero, si remitimos al origen de uno y otro, cuestión a la que ya dedicamos un apartado, veremos que el cuento precedió a la novela en su forma oral, sin

---

<sup>269</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Op.cit.*, p. 103.

<sup>270</sup> Mariano Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela?...*, *Op.cit.*, p. 131.

embargo, tardó en tomar forma escrita tal y como lo conocemos hoy en día. Ambos tienen en común que toman los mismos materiales: la vida, los hombres que la viven y el tiempo.

En tanto a la relación entre el cuento y la poesía que señala Baquero Goyanes, su nexo de unión se encuentra en el momento de la creación: “La génesis del cuento, concebido así, brusca, súbitamente, se asemeja a la de la poesía”.<sup>271</sup> De igual modo que hay sentimientos que sólo se pueden expresar a través de la música, en la poesía forma y contenido van unidos en la mente del creador.

Con el cuento ocurre algo parecido. No es que el autor vea a la vez el asunto y las palabras exactas con que ha de narrarlo, pero sí que intuye el límite y a él se ajusta, no narrando más que aquello, precisamente, que se le apareció en la primera y única inspiración.<sup>272</sup>

El cuento tiene en común con la lírica la mayor universalidad de sus contenidos. En conclusión, el cuento sería un “género intermedio”, concepto tomado de las preceptivas del siglo XIX: “Podrían, por tanto considerarse como límites extremos, polos opuestos entre los que el cuento se mueve, el poema en prosa y la narración ausente de toda intención poética”.<sup>273</sup> Erna Brandenberger profundiza en este asunto y señala que el género breve parte de la mixtura entre lo dramático, lo poético, lo épico y lo ensayístico.<sup>274</sup> El cuento puede participar de estos cuatro elementos o de uno solo, pero se diferencia de los géneros puros (novela, teatro, poema, y ensayo): “En la mayoría de los cuentos literarios los distintos elementos están tan entrelazados entre sí que resulta difícil separar unos de otros, cosa que, por otra parte, tampoco es necesaria, pues no contribuye demasiado a la

---

<sup>271</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Op.cit.*, p. 140.

<sup>272</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Ibid.*, p. 141.

<sup>273</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Ibid.*, p. 143.

<sup>274</sup> El cuento comparte con la poesía la misma actitud del receptor con libertad para emitir un juicio espontáneo ante dicha creación. En ocasiones el estilo poético que adquiere el cuento lo semeja al romance, con la salvedad de que sus personajes no suelen presentar rasgos legendarios. Lo épico, modo en el que estaría incluida la novela, es posible en tanto que un conjunto de cuentos puede llamarse novela y a la inversa, una novela puede segmentarse en cuentos. Por su estructura expositiva del cuento (descripciones, diálogos, oralidad, concisión de elementos...) a veces el cuento se semeja al género dramático. Cuando y lo teórico en cuanto se integra la reflexión en su interior y se semeja con el ensayo.

comprensión de un cuento determinado”.<sup>275</sup> A esto añade que el responsable último de la mixtura es el autor: “El cuento literario es lo que cada autor hace de él”.<sup>276</sup>

Anderson Imbert define los vecinos del cuento acudiendo a distintas disciplinas con las que se relacionan que a su vez se distinguen por su función y características:

1. Artículo de costumbres: entre la sociología y la ficción.
2. Cuadro caracterológico: entre la psicología y la ficción.
3. Noticia: entre el periodismo y la ficción
4. Mito: entre la religión y la ficción.
5. Leyenda: entre la historia y la ficción.
6. Ejemplos: entre la didáctica y la ficción.
7. Anécdota: es la semilla del cuento.
8. Caso: es una narración breve que se supone verdadera.
9. Novela.

Tras esta enumeración de las relaciones entre géneros próximos se ocupa de la comparación la novela. Poco a poco desgrana los distintos niveles de ambos géneros sin seguir un orden: su concepción del mundo, personajes, contenido... Para visualizar con claridad su aportación hemos propuesto el siguiente cuadro:<sup>277</sup>

| NOVELA   | CUENTO  |
|--|---|
| Proyecta una concepción del mundo en un vasto conjunto de sucesos heterogéneos.  | Enfoca una visión de la vida en un suceso de intensa unidad de tono.  |
| Suelta a muchos personajes para que se las arreglen como puedan en un complicado proceso social.                       | El cuento atrapa a pocos personajes en una crisis tan simple que inmediatamente se precipita en un desenlace.                     |
| Satisface una curiosidad sostenida a lo largo de una serie de incidentes.  | Satisface una instantánea curiosidad por lo ocurrido en una peripecia única.  |
| Caracteriza a su personaje y el lector se interesa, no por tal o cual aventura, sino por la psicología del aventurero. | El personaje es mero agente de la ficción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido. |
| Crea un personaje tan voluntariosos que muchas veces se rebela contra el narrador.                                     | Pocas veces sucede esto, y cuando sucede la insurrección es un motivo de la trama   |
| Puede hablarnos de siglos, de países   | Prefiere hablarnos de unas pocas horas, de  |

<sup>275</sup> Erna Brandenberger, *Estudios...*, *Op.cit.*, p. 248.

<sup>276</sup> Erna Brandenberger, *Estudios...*, *Ibid.*, p. 249.

<sup>277</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, *Op.cit.*, pp. 43-50

|  |  |
|--|--|
| de muchedumbres  | un barrio aislado, de unos seres solitarios.   |
| Produce la impresión de que estamos leyendo algo que pasa y sin prisa acompañamos a sus personajes en un largo de un viaje, que uno a uno son incompletos. | El cuento, en cambio, nos cuenta algo que pasó y con impaciencia aguardamos el desenlace, que completa la acción.                        |
| Es imitación del andar de los hombres en los innumerables cursos de sus historias privadas.  | Es una encrucijada en el camino de la vida: la forma cerrada del cuento obliga al cuentista a una detenida inspección de los intramuros. |

No vamos a ocuparnos de verificar todas estas oposiciones ya que, la conclusión a la que llega el teórico es que a pesar de que comparten su carácter ficticio y su forma en prosa, por lo demás son totalmente diferentes y autónomos: “Tanto la novela como el cuento son totalidades: ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento es un fragmento de novela. Pero la novela se subdivide en capítulos que, uno a uno, son vistazos incompletos”.<sup>278</sup>

Si partimos de que algunas de las colecciones de cuentos más famosas son *Las mil y una noches* o el *Panchatantra*, o el *Decamerón*, o incluso en España los “enxiemplos” del *Conde Lucanor* debemos considerar la posibilidad de que el género aparezca inmerso en volúmenes de diversa naturaleza.<sup>279</sup> En 1971 Forrest Ingram prestó atención a este fenómeno. Para estos ejemplos en los que aparecían varios cuentos bajo un mismo título o con algún elemento conector, fraguó la noción de “Short Story Cycle” a la que definía como: “[...] a book of short stories so linked to each other by their author that the reader’s successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts”.<sup>280</sup>

Los relatos que componen un ciclo de cuentos tienen dos características: la independencia, puesto que cada uno de ellos puede ser tomado de forma autónoma, y la

---

<sup>278</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, *Ibid.*, p. 45.

<sup>279</sup> Maria Luisa Antonaya Núñez-Castelo, “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, Kurt Spang (ed.), *Géneros narrativos*, Pamplona, RILCE, 2000, pp. 438-439.

<sup>280</sup> Forrest Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Paris/The Hague, Mouton, 1971, p. 19.

interrelación puesto que por la interacción entre sus partes se logra un todo.<sup>281</sup> Observamos, además, que en los ciclos de cuentos el lector adquiere una gran importancia ya que él es el reconstructor final del sentido de la obra. Según Miguel Gomes, el lector es imprescindible para percibir y reaccionar ante el mensaje y es el creador de la unidad última. Existen dos maneras, dos posibilidades de recepción, el lector puede adoptar cada pieza, olvidándose de lo que la rodea, o indagar en todas las posibles conexiones entre los cuentos: las dos opciones son correctas.<sup>282</sup> En este proceso el autor también juega un papel crucial ya que él debe ser el artífice de dicha polivalencia de sentidos. Dicho aspecto diferenciaría los ‘ciclos’ de los ejemplos que vimos más arriba en los que los editores forzaban la conexión entre unos textos y otros. Margarita Iriarte ha intentado diferenciar del ‘ciclo’ el ‘libro de cuentos’:

[...] reunión de relatos que, por distintas razones, todas ellas de naturaleza eminente y definitivamente literarias, componen, en su conjunto, una entidad mayor que no carece de cierta coherencia y carácter compacto. Quedan fuera de esta definición toda agrupación que responda a criterios editoriales, comerciales o incluso críticos.<sup>283</sup>

Aunque, en realidad, muchas veces la recepción de un modo u otro no está en manos del autor, por ello no sólo las editoriales tienen parte de responsabilidad, sino también la propia experiencia del lector y su conocimiento de la trayectoria del escritor que forma un telón de fondo en la lectura que puede contribuir a la conexión entre todas las piezas del puzzle.

Ingram distingue tres clases de ciclos cuentísticos según si el narrador muestra, desde el primer cuento, que se trata de un todo continuo (ciclos compuestos), si el narrador yuxtapone unos cuentos a otros de manera que cada cual sirva para dar luz al sentido de la colección (ciclos arreglados), o si autor escribe cuentos independientes entretejidos por un

---

<sup>281</sup> Las ideas de Forrest Ingram tuvieron pronto impacto en el mundo de las letras hispánicas gracias a que las Anderson Imbert ya lo citara en su obra de 1979 (*Teorías...*, *Op.cit.*, pp. 161-163).

<sup>282</sup> Miguel Gomes, “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, Kurt Spang (ed.), *Los géneros narrativos*, Pamplona, RILCE, 2000, p. 560.

<sup>283</sup> Margarita Iriarte López, “¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, p. 611.

fino hilo que los “completan” en una serie (ciclos completados).<sup>284</sup> Gomes ha ido más allá de esta clasificación y, centrándose en el proceso de recepción, observa qué es lo que hace que un lector pueda admitir la mencionada polivalencia. Entre los factores internos está la repetición de personajes, la estructura cíclica (en la que el último relato conecta con el primero), las anáforas en cualquier nivel, la existencia de una unidad intencional que presenta al conjunto como “tratado”, “catálogo” o “muestrario”, y las “macrofiguras”.<sup>285</sup> Pero no son sólo cuestiones internas a los textos las que ayudan al efecto de totalidad, sino también paratextuales, en este sentido entran en juego los títulos y subtítulos, las dedicatorias o epígrafes, los prólogos, seccionamientos, la datación...

¿Qué es lo que diferencia entonces el ‘ciclo de cuentos’ el ‘libro de cuentos’ de la novela? En el primer caso se produce una ligazón de tipo argumentativo, el significado final del ciclo ha de constituirse por la suma de sus partes, que da como resultado una historia nueva y diferente, mientras que en el ‘libro de cuentos’ no descubre un significado nuevo, “las distintas partes guardan su valor en tanto que unidades de una misma pluralidad: el conjunto se manifiesta y es significativo en tanto que tal conjunto, sin ánimo de que esta reunión configure ninguna unidad ulterior”.<sup>286</sup> El problema surge a la hora de determinar la diferencia entre el ciclo de cuentos y la novela. Según M<sup>a</sup> Belén Martín el ciclo “surge de la fusión de otros dos géneros literarios”, por lo tanto sería desde su origen un híbrido que participa de las características de ambos géneros origen.<sup>287</sup>

Cada día los ciclos son menos infrecuentes, son categorías aceptadas como punto de partida para su creación y su lectura. También son bastante habituales las novelas fragmentarias cuyos capítulos a veces, incluso, se separan e independizan del conjunto

---

<sup>284</sup> Enrique Anderson Imbert añade un cuarto tipo de ciclos “descompuestos, desarreglados y descompletados” en los que el narrador finge la inexistencia de unidad (*Teoría...*, *Op. cit.*, p. 163).

<sup>285</sup> Miguel Gomes señala que los ciclos de cuentos con “macrofiguras” se parecen a los que tienen una unidad por unos mismos personajes, pero la diferencia es que entre ellos hay una relación de subordinación. Por ejemplo en la obra de Horacio Quiroga hay interrelaciones entre sus libros que hacen que el lector construya un mundo misionero que actúa con una fuerza centripeta, formando parte del marco ficticio del que depende cada uno de los relatos (“El ciclo de cuentos...”, *Op.cit.*, p. 567).

<sup>286</sup> Margarita Iriarte López, “¿Libros...?”, *Ibid.*, p. 611.

<sup>287</sup> M<sup>a</sup> Belén Martín Lucas, “De mujeres y ciclos: género femenino y género literario”, *Asedios ó conto*, Carmen Becerra *et alii.* (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, p. 321.



pudiendo ser adoptados como cuentos. Todos estos hechos nos hacen replantearnos las fronteras entre los géneros canónicos. Lauro Zavala propone como punto de partida para analizar las distintas relaciones entre las partes el concepto de ‘fragmento’ (que es el resultado de la ruptura de la totalidad en elementos con cierta autonomía), ‘detalles’ (que son segmentos provisionales de una unidad, íntegra e indivisible) y ‘fractales’ (un tipo de detalle que mantiene los rasgos genéricos, temáticos y estilísticos de la serie).<sup>288</sup>

#### *APROXIMACIONES DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL EMISOR*

La teoría del cuento se ha preocupado por este punto de vista desde que en 1949 Baquero Goyanes dijera: “Hay que acercarse, pues al mismo acto creador, puesto que en él está la última razón de ser del cuento como género literario”.<sup>289</sup> Tradicionalmente se ha analizado el vínculo entre el cuentista y el género en los textos programáticos, en las preceptivas y en los manuales. Estos textos describen aquellos rasgos que ha de seguir el escritor para conseguir un buen texto o lograr ser, parafraseando a Horacio Quiroga, el “perfecto cuentista”. Claro que, hoy en día escasean estos planteamientos, ni siquiera el famoso “Manual” buscaba establecer una normativa sino más bien hacer una crítica de sus colegas y aconsejar a los narradores (no sólo a los cuentistas). Sin embargo, en bastantes ocasiones se hace recaer toda la responsabilidad del cuento en la habilidad del escritor de relatos pues, a diferencia de otros géneros, está constantemente al borde del abismo, es muy susceptible a que se pongan de manifiesto sus aciertos y sus fallos en su cultivo. De esta manera se destaca que el cuento requiere cierta clase de “profesionalización” pues no todo el mundo está preparado para él. Sin embargo, escasas voces se atreven a destacar en qué consiste dicha habilidad, tan solo apuntan a que hace falta un buen conocimiento de la técnica adquirida, o bien de forma erudita, o bien en la oralidad.<sup>290</sup> En honor a la verdad,

---

<sup>288</sup> Lauro Zavala, “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Revista de Literatura*, 2004, LXVI, 131, pp. 5-22. Sus ideas sobre los fractales aparecen en sus ensayos sobre los cuentos de Borges o la minificción aparecidos en *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

<sup>289</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento...*, *Op.cit.*, p. 140.

<sup>290</sup> Barrera Linares, “Introducción”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 37

dicho requisito resulta tan obvio y difuso como cierto, pero ¿en qué consiste esa técnica? Seguimos sin respuesta.

Esta preocupación por la figura del autor se debe a que es considerado como el responsable de tomar las decisiones, por ejemplo, ha de elegir una óptica, seleccionar una modalidad, realizar, en definitiva, una composición artística e intencionada de un discurso de las cosas utilizando, sobre todo, la figura del narrador. Carmen Bobes Naves ha señalado todas las posibilidades que se le ofrecen al autor:

Es frecuente que en el cuento se haga intervenir un narrador en cuyo nombre se narra el cuento propiamente dicho, es decir, la historia, y es posible que el presentador o narrador primero haga saber cómo se enteró de la historia, y haga un metarrelato diciendo que cuenta lo que le oyó contar; el cuento adopta la disposición de una caja china: el autor suele contar la historia de su encuentro y las circunstancias en que se puso en contacto con el narrador que conocía el cuento; otras veces en una situación determinada de un relato, algún oyente recuerda que otro le contó algo que viene a cuento, y surge todo un sistema de justificaciones que no suelen prodigarse tanto en el relato novelesco.<sup>291</sup>

El autor hoy en día tiene a su disposición tanto las representaciones de la persona más propias de la literatura tradicional como las modernas experimentaciones con el sujeto narrativo. Sin embargo, ninguna es exclusiva del cuento ni conlleva el éxito.

Algunos cuentistas han intentado explicar ese momento de la creación, tal y como requería Baquero Goyanes. Por ejemplo, Enrique Anderson Imbert habla del origen psicológico que debe mover a un hombre a contar una historia. Los relatos nacen, según su opinión, del ámbito común de la oralidad, y de esta circunstancia de la comunicación nace la necesidad del autor de impresionar a través de una acción interesante, sin tener la posibilidad de extenderse con descripciones ni comentarios.<sup>292</sup> Otros prefieren hablar de unas circunstancias concretas que potencian la redacción de un cuento. Según Carlos Pacheco ese momento idóneo consiste en una visualización inicial por parte del autor. Dicho de otro modo, el cuento “aunque su elaboración artística pueda luego ser prolongada, laboriosa y gradual”, es el fruto de una concepción unitaria que se produce en un lapso breve e intenso de tiempo: “el cuento, por lo común, asoma a la superficie de la conciencia de un solo golpe, aparece ante ella súbitamente como el fogonazo de un flash, corresponde

---

<sup>291</sup> M<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 41.

<sup>292</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría...*, *Op.cit.*, p. 33.

a una impresión única y vigorosa que halla, en el mismo acto de aparecer, su esencial formulación narrativa”.<sup>293</sup>

En las poéticas del cuento de nuestros escritores, encontraremos más respuestas y aproximaciones al acto creador, sin embargo, para trabajar con ellas harán falta ciertas precauciones, tal y como vamos a ver a continuación.

#### **ALGUNAS CONCLUSIONES: RELACIÓN ENTRE LOS TEÓRICOS, LOS CUENTISTAS, SU TEORÍA Y SU PRÁCTICA**

Los primeros apartados del presente capítulo nos sirvieron para aproximarnos a tres de las aportaciones teóricas sobre el cuento más difundidas en nuestro idioma. El examen minucioso de las condiciones de aparición de las mismas nos hizo apreciar la medida en que habían influido en los discursos de Poe, Quiroga y Cortázar algunos factores como: a) la valoración del género dentro de la sociedad y, más concretamente, entre los intelectuales del momento; b) la situación profesional de los cuentistas, es decir, el tipo de remuneración que recibían por esta actividad y su consagración; c) el estado de la literatura con sus corrientes, modas y tendencias; d) las demandas del campo literario y las instituciones relacionadas; d) las circunstancias de la emisión de dichos discursos (lectores, oyentes, público en general, condiciones del acontecimiento comunicativo); e) la orientación del discurso (didáctica, crítica, descriptiva, etc..) f) la situación del propio autor dentro de este sistema en el momento de enunciación de sus teorías y, también, posteriormente en su difusión. Con el análisis de las teorías de estos tres maestros hemos podido irnos introduciendo en el método que vamos a emplear a lo largo de las siguientes páginas. Un método que defendemos pero que, puede recibir alguna crítica. Por ejemplo, Lauro Zavala es de la opinión de que, no porque el cuentista tenga una mayor proximidad con la actividad creadora, ha de concedérsele mayor autoridad. Estas son sus palabras:

La lectura cuidadosa de las poéticas escritas por los cuentistas lleva a la conclusión de que los autores de cuentos suelen escribir textos de una gran calidad literaria cuando escriben acerca de su experiencia de escritura. Pero la lectura de estos textos, en los que cada escritor escribe acerca de su experiencia de escritura, no necesariamente contribuye al análisis o la teorización de lo que llamamos “cuento”, pues la producción de análisis y de teorías depende de la interpretación de elementos particulares o del reconocimiento de elementos generales, respectivamente, y estas actividades no están garantizadas por la escritura misma. Escribir no es lo mismo que leer, ni

---

<sup>293</sup> Carlos Pacheco, “Criterios para ...”, *Op.cit.*, p. 19.

tampoco es lo mismo que escribir acerca de la experiencia de escribir. Un plano de la experiencia no garantiza familiaridad con otro plano radicalmente distinto.<sup>294</sup>

En clara oposición a su postura, nosotros pensamos que, si en el estudio del cuento no se les da a los autores cierto voto de confianza... ¿Entonces a quién le concedemos la autoridad? ¿Cuál es la opción que nos queda? Nos encontramos, pues, ante un problema de base. La alternativa que apunta Zavala consistiría en la aproximación deductiva y textual hacia la postulación de las características del cuento. Dicha postura tiene ya una larga tradición con hallazgos inestimables como los que hemos expuesto más arriba (algunos incluso hechos por algunos cuentistas) pero que tampoco ha sido del todo satisfactoria. De este modo, aceptamos la crítica del profesor mejicano en tanto que nos pone en guardia ante algunos peligros de nuestra perspectiva. Creemos que para salvar con éxito las objeciones mencionadas más arriba debemos hacer las siguientes matizaciones:

1. Queremos aclarar que no es nuestro objetivo concederle una prioridad a la opinión de los artistas en la definición del género. Expusimos en el capítulo anterior que el concepto género tiene distintas vertientes que se complementan, de manera que nosotros sólo queremos aproximarnos a una de ellas, al modo en que es entendido el cuento por una parte de sus usuarios que tiene un contacto más cercano que los restantes usufructuarios: ya sean lectores, investigadores o críticos.

2. Para poder llevar a cabo tal operación y ajustarnos al verdadero significado de estas aportaciones, hemos propuesto una aproximación sistémica puesto que consideramos que es un punto de partida que contempla los distintos niveles y relaciones que pueden establecerse entre las poéticas y el sistema literario.

El primer paso que hemos dado ha sido proporcionar el elenco de rasgos y características que han proporcionado los teóricos hasta el momento y cuáles han escalado en el canon. En general hemos observado que predominaba la postura histórico-descriptiva, con una especial atención a lo pragmático. Hemos visto que, entre unos autores y otros había grandes coincidencias ya que manaban de las mismas fuentes. La reflexión sobre el cuento tiene su propia tradición y repertorio. También hemos puesto de manifiesto cómo se

---

<sup>294</sup> Lauro Zavala, *Cartografías del cuento...*, *Op.cit.*, p. 37.

interconectaban los diferentes valores discursivos. A pesar de que hubiera sido más práctico aislar unidades de información y, de esta manera, contemplar su difusión, sin embargo, hemos visto que, al imbricarse los distintos niveles, resulta imposible distinguir lo que es exclusivamente formal, sintáctico, pragmático... Finalmente, al ver cuáles han sido las distintas preguntas que se han hecho los teóricos, nos hemos puesto en la senda de cuáles van a ser también las preocupaciones de los cuentistas.

Antes de continuar, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿cuál es la relación verdadera entre las teorías y los cuentistas? Que los autores las conozcan depende, no sólo de su relación con las instituciones, sino también de sus inquietudes personales. Que un escritor sea profesor universitario no implica que sea conocedor de las teorías ni la opción inversa, un cuentista puede acercarse a la teoría, solamente le hace falta ser un buen lector y observador. Por otra parte, que un cuentista conocedor de las más complejas teorías y reglas, tampoco conlleva que lo demuestre en su poética, puesto que el tipo de discurso, su nivel de teorización y la demostración de las autoridades en las que se fundamenta, se deberá al público y las necesidades para las que esas ideas están construidas. Por último, que un cuentista conozca y hable de algunas teorías no supone que luego las aplique en su obra. Con esto debemos añadir que, si esclarecedora es la relación entre las teorías del cuento y las poéticas de los cuentistas, para estudiar los modelos del repertorio habrá que partir de la relación entre las poéticas y la práctica literaria. La comparación entre lo que un autor dice que sus cuentos son o deberían ser y lo que verdaderamente llegan a ser, nos permitirá conocer las preferencias, los objetivos ideales que nunca se alcanzan, las metas incumplidas, o bien lo que se supone que debe decir un escritor sobre la definición de un cuento, lo cual nos dará una idea de lo que el sistema exige al cuento, a la poética y al cuentista. Gustavo Luis Carrera nos advierte de algunas dudas sobre la relación entre tales teorías y su práctica:

1º ¿Precede la práctica a la teoría, o en el comienzo de toda práctica hay una teoría? ¿No se inicia Quiroga tratando de aplicar la teoría de Poe?

2º ¿Conduce la práctica a la modificación de la teoría? ¿No lleva el ejercicio práctico a modificar la teoría inicial?

3º ¿No es la teoría, otra cosa que la justificación de una práctica?

4º ¿La teoría, como punto de partida, previa a la práctica, es apenas un conjunto de preferencias y de rechazos, es decir, de gustos o prejuicios?

5° ¿Es la teoría un arquetipo integral, o es la suma de aplicaciones fragmentarias, de aspectos parciales llevados a la práctica en distintas obras?

6° ¿Si la teoría es efectiva en la medida en que es avalada por una práctica, dura entonces lo que está y sólo vale para ella, no pudiendo ser general? Es decir, que cada teoría duraría lo que la práctica que la respalda o demuestra, y no habría teorías generales universales, sino una para cada práctica, es decir una para cada autor. No habría entonces proyección real en el tiempo para las teorías del cuento.<sup>295</sup>

Podemos decir que Carrera tiene razón en plantearse la correlación entre ambas instancias pero creemos que en todos estos interrogantes está el problema de establecer una unión excesivamente estrecha entre teoría y práctica. Hay muchos factores que las distancian y no sólo la destreza del autor en su formulación o puesta en práctica. Puede haber, tal y como decía Zavala, una teoría exquisitamente expresada pero que diste mucho de ajustarse a la realidad, o unos cuentos maravillosos huérfanos de teoría genérica. Esta última posibilidad puede suceder tanto porque el autor no se la haya planteado, porque no la haya llegado a formular de manera explícita o porque no haya tenido la oportunidad de plantearla al público. No olvidemos que estamos trabajando con un material sujeto a las restricciones del mercado y la institución, a que las editoriales, periódicos y medios de difusión tengan a bien publicar sus declaraciones, a que tengan un público receptivo, y a que, en suma, puedan pasar al papel para que nosotros las retomemos. Puede que, al autor que tenga la clave, se le pregunte por su último éxito comercial o por la última polémica sobre, por ejemplo, el plagio, y no sobre sus ideas relativas al género breve. En conclusión, estas van a ser las restricciones que tendremos en cuenta en la utilización de las poéticas con el fin de descubrir lo que el género ha significado para los autores de la década de los noventa. La conciencia de los límites de nuestro método nos ayuda y anima a continuar en este camino, con todas las precauciones apuntadas hasta ahora.

---

<sup>295</sup> Gustavo Luis Carrera, “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 53-54.

### EL CUENTO LITERARIO ESPAÑOL (1991-2000): PANORAMA

#### INTRODUCCIÓN

El propósito de este capítulo consiste, simultáneamente, en presentar nuestro corpus de escritores de cuentos y poéticas, y en conocer su posición dentro del sistema ya que esta tarea es necesaria, de acuerdo con la teoría de Even-Zohar, para explicar los repertorios posteriores, y los estímulos a los que han respondido. Además, con estas páginas intentamos subsanar la carencia de un trabajo sobre la cuentística de la última década del siglo XX, que ya había sido apuntada en el estudio que culminaba el libro de Nuria Carrillo *El cuento literario en la década de los 80*.<sup>296</sup> Para lograr una visión de conjunto, nos detendremos en abordar el contexto político, social y cultural que rodeó a nuestros escritores, sobre todo atendiendo a las cuestiones que rodean al mundo del libro y, por tanto, a la producción cuentística de esos años: el público, el mercado, premios e instituciones... Para la ubicación de cada escritor en el sistema, vamos a basarnos en los siguientes criterios:

1. A pesar de los problemas epistemológicos que ofrecen las aproximaciones generacionales del devenir histórico, han tenido gran éxito. Su popularidad, seguramente, se debe a que activa el conocimiento intuitivo de que entre unos autores y otros existen relaciones maestro-discípulos a la manera de un árbol genealógico. En verdad, el grupo

---

<sup>296</sup> Nuria Carrillo en el último capítulo de la que fue su tesis doctoral estira un poco las fechas que limitan su corpus y también apunta los autores que, según su opinión, tienen una trayectoria en los primeros años de los noventa (*El cuento literario español en la década de los ochenta*, *Op.cit.*). José Luis Martín Nogales presentó un primer esbozo de lo que iba a ser la década de los noventa en “El cuento español actual. Autores y tendencias” (*Lucanor*, 1994, 11, pp. 43-67) que más tarde amplió en “Tendencias del cuento español en los años noventa” (*El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 35-66. No olvidamos la existencia del libro de Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX* (*Op.cit.*), en cuyos últimos epígrafes sus autores también se ocupan de parte del corpus recogido en estas páginas.

generacional está a medio camino entre el condicionamiento por la fecha de nacimiento y la elección de lo que se podría denominar un “espíritu común” entre varios individuos.

Lo que desde nuestro punto de vista hace de las generaciones unas herramientas tan útiles e interesantes es que tradicionalmente están asociadas a repertorios de influencias, de rasgos formales o temáticos.<sup>297</sup> Aunque cualquier división de esta índole pone de manifiesto que los factores delimitadores son frágiles e insubstanciales y dependen, en gran medida del encargado en establecer la taxonomía, las generaciones son conceptos que la crítica, los medios, el mercado, el sistema educativo, pueden suscribir, apoyar con su consumo, con su estudio... o no, es decir, son el producto último de la canonización literaria y objeto de institucionalización. Por tanto, nos proporcionan un material que es en sí mismo una herramienta de estudio y un producto más del sistema literario. Durante la década de los noventa ya se habían consagrado los conceptos de generación del 36, del 50, y se estaban consolidando el grupo leonés. Además, aparece en el panorama la controvertida “nueva narrativa” o la “generación X”. Aceptaremos la inclusión o no de un escritor en la sucesión de generaciones, como reflejo de una “manera de estar” en el campo que es el resultado de muchos factores. Hoy en día, más que nunca, queda de manifiesto por la velocidad con que se producen las transiciones entre unas y otras generaciones, el aspecto “artificial” de las mismas. Sin embargo, conforme los autores son más jóvenes, empiezan a escasear los términos grupales. Lo que sucede en la actualidad es que ya no se produce aquel requisito de la sustitución entre grupos generacionales sino que se da más bien una convivencia y convergencia tanto en preocupaciones como en tendencias literarias.

2. En segundo lugar, hay otros “lugares” del individuo en la colectividad como son los movimientos estéticos, las corrientes... Por tanto, en la presentación general plantearemos también las principales tendencias señaladas por la crítica en el desarrollo de estos años. Estos movimientos y tendencias también son constructos que reflejan niveles de

---

<sup>297</sup> Eduardo Mateo Gambarte ha resaltado cómo, a pesar de que muchos autores son conscientes de que la periodización genérica es externa a la historia misma y subjetiva, se ha seguido empleando de forma acrítica. Su razón de existir se debe a la necesidad del hombre de encontrar un orden, para lo que el concepto, de heterogéneos límites, resulta bastante útil. Para el autor estas aproximaciones se articulan en torno a tres conceptos básicos y todos discutibles: 1. El valor de la tradición como modelo. 2. La noción de “nacionalidad”. 3. La asunción de que la historia tiene un sujeto central de carácter individual” (*El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 16).



institucionalización de algunos autores ya que precisan del apoyo de la crítica, del mundo editorial, del público... Dentro de nuestro corpus englobamos a autores nacidos en las primeras décadas del siglo (Juan Eduardo Zúñiga o Elena Soriano), hasta los más jóvenes cuentistas por lo que entraremos en contacto con las corrientes pasadas, presentes y quizá futuras de la literatura española contemporánea. Esta tarea implica, en definitiva, dar un repaso, ya sea rápido y superficial, a la historia literaria del último siglo.

3. Para ordenar el corpus hemos recurrido a la variable de la edad aunque somos conscientes de que la distinción por “fechas de nacimiento” establece un orden totalmente artificial. La ventaja de este método es que nos servirá para conocer la madurez con la que se han enfrentado a unos mismos hechos. Durante los diez años que nos ocupan han estado en activo escritores nacidos antes de la Guerra Civil que, por tanto, tuvieron una particular experiencia de dicho periodo, y junto a ellos estarán los “niños de la guerra”. Luego hemos distinguido a los autores nacidos tras la posguerra y los más jóvenes artistas nacidos ya en los sesenta y setenta. Naturalmente, según la etapa de la vida tendrán una posición en el campo.

4. Junto a la edad tendremos en cuenta el periodo productivo durante el cual han participado en el mundo literario. Este factor es bastante importante ya que entre nuestros escritores hay algunos que han permanecido callados durante algunas etapas de su trayectoria (como Ana María Matute o Carme Riera). Dentro de cada artista hemos intentado establecer su grado de profesionalización de la escritura basándonos en su trayectoria. Pero como lo que nos interesa es el caso del cuento, también analizaremos cuándo han cultivado el género y en qué medida han destinado su creatividad al mismo. Hay escritores que comienzan cultivando el género y luego desaparecen del mismo (Eloy Tizón), otros publican volúmenes recopilatorios de textos escritos a lo largo de toda su carrera (Almudena Grandes) o que han tenido que redactar por distintos compromisos editoriales (Rosa Montero).

En suma, nuestra estrategia realmente no se distancia de la que tradicionalmente ha sido empleada por los estudios históricos y críticos ya que presentaremos a manera de pequeñas fichas o noticias, la descripción de cada autor del corpus.

## LA DÉCADA DE LOS 90

### CONTEXTO HISTORICO

La transición española comenzó en 1975, un año que marcó un hito en la historia política y social española. Los ochenta heredaron la euforia de la democracia y los augurios de una pujanza económica que acompañaba a los nuevos tiempos. Frente a esto, los noventa han sido años de consolidación o, según han denominado algunos, desencanto de la sociedad con su sistema político. En los primeros años el PSOE se mantuvo en el gobierno hasta que en 1996 perdiera las elecciones y José María Aznar se hiciera con la presidencia dando comienzo a un nuevo periodo político.

En los ochenta la cultura será objeto de una progresiva institucionalización. El gobierno incrementó la gestión intervencionista de la cultura desde el centro, tanto por el apoyo y la financiación.<sup>298</sup> En 1992 nuestro país se convirtió en una referencia mundial tras asumir la responsabilidad de organizar dos grandes acontecimientos: los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Internacional de Sevilla, además de la capitalidad cultural de Madrid. El primer supuso el impulso de una comunidad de deportistas para que formaran parte de la élite en las competiciones de más alto nivel. Pero más llamativo fue el liderazgo de España en la conmemoración de un quinto centenario que levantaba ampollas al otro lado del océano y que suponía la revisión de una Historia en común. Tras estos acontecimientos llegó la reflexión sobre el coste que habían supuesto para la sociedad.

En lo que respecta a la literatura, la llegada a la democracia había creado cierta expectación de que, acabado el régimen franquista, surgiera una nueva efervescencia creativa al salir a la luz todas aquellas obras que la censura había condenado a permanecer en el fondo de los cajones. Desafortunadamente, en los noventa se ha caído en la desilusión, la innovación no fue ni repentina ni tan brusca como era esperada.<sup>299</sup>

A partir de 1978, de acuerdo con la Constitución, y con los Estatutos de Autonomía regional aprobados con posterioridad, arranca la España democrática territorialmente como

---

<sup>298</sup> Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España: La cultura*, Madrid, Marcial-Pons, 1999, p. 153.

un Estado Autonómico. El artículo 2 de la Carta Magna adelantaba un nuevo mapa para la organización territorial de España, intentando dar respuesta a las aspiraciones nacionalistas acalladas durante cuatro décadas de dictadura. Las nuevas instituciones apoyan las lenguas autóctonas. Las realidades de cada comunidad podrían ser objeto de una discusión que traspasa los intereses de este trabajo.<sup>300</sup>

Los escritores de las autonomías con lenguas autóctonas tienen que tomar una decisión práctica, asumir la escritura en una u otra lo alineará en una corriente con claros tintes ideológicos. Pero por supuesto escribir en una lengua es tanto para los autores como los editores, una cuestión de mercado y una decisión de sistema. Hay muchos escritores que comienzan en catalán, euskera, gallego pero que luego traducen sus propias obras, o las editan a la vez en ambas lenguas. En el caso de los escritores catalanes tienen a su favor que una parte de las editoriales generalistas tienen su base central en la capital barcelonesa, por lo que tienen más fácil la transición de un mercado a otro. Los gallegos o vascos han ido consolidando sus medios de transmisión a la par que la difusión y asentamiento de su lengua ha ido potenciando nuevas generaciones de lectores. Las instituciones han ido cambiando su posición ante las obras escritas en otras lenguas diferentes al castellana, por ejemplo, en los últimos años les ha sido concedido el Premio Nacional de novela a Alfrado Conde por *Xa vai o griffon no vento* (1986), Bernardo Atxaga *Obabakoak* (1989), escritos inicialmente en gallego y euskera. En 1996 lo ganó Manuel Rivas por *¿Qué me quieres amor?*, publicado casi simultáneamente en las dos lenguas.<sup>301</sup>

Sobre las tendencias económicas que, queramos o no, siempre afectan a la tierra prometida de las letras, hay que decir que la década de los noventa se vivió por parte de los

---

<sup>299</sup> José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997, p. 375.

<sup>300</sup> Sobre las literaturas en algunas comunidades autónomas (Canarias, Andalucía, País Vasco, Extremadura o Murcia): José María Enguita y José-Carlos Mainer, *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994.

<sup>301</sup> Este libro de cuentos apareció en la editorial Galaxia (Vigo) en 1995. Su difusión por toda la península se hizo a través de la editorial Afaguara (1996). Queremos destacar que dos de estos libros han sido, curiosamente, dos libros de cuentos.

países occidentales como un momento de prosperidad indiscutible.<sup>302</sup> La bonanza económica que se ha despertado en nuestro país lo ha convertido en un lugar atractivo para aquellos que buscan mejorar sus condiciones de vida. La inmigración es un fenómeno que ha cambiado la diversidad de nuestra sociedad. Jamás había habido en España un trasiego tal de población sobre todo joven, gracias a los programas de intercambio universitario, las nuevas generaciones conocen lo que es vivir en el extranjero lo cual supone la apertura a otras culturas.

Se produce una progresiva mercantilización del mundo narrativo, un proceso sobre el que no existe unanimidad ya que para algunos es positivo y para otros conlleva consecuencias nefastas. Entre el público el término *best-seller* tiene una doble acepción: se refiere a los libros más vendidos pero también se aplica a los libros que apuntan a un gran público desde su propia concepción. En los ochenta aparece el *best-seller* de calidad definidos como “libros con ambición y reconocimiento literario, pero que además arrasaban en librerías y estaban en boca de todos los aficionados a la lectura del momento”.<sup>303</sup> La crítica desde este momento tiene que revisar sus bases y empezar a cuestionarse su fórmula empleada para el juicio en función de las ventas. Pero en estos años queda patente también que el éxito de una obra, el que se venda o no, es una cuestión que va más allá de la calidad literaria. Las obras son adaptadas al cine, lo cual ayuda a la difusión del libro si este lleva alguna imagen del film en la portada.

En los noventa se ha ido difundiendo la tendencia a que las pequeñas editoriales sean absorbidas por grandes consorcios o *holdings*, que además, no sólo son responsables de empresas de publicación, sino también agrupan otros medios como periódicos, revistas, incluso cadenas televisivas. Sin duda la mejor muestra es el grupo PRISA que edita *El País*, es responsable de las librerías Crisol, la conocida Santillana (que incluye a Alfaguara, Aguilar o Taurus), y propietaria del Canal +. Este tipo de agrupación sirve para que un libro editado en Alfaguara tenga la correspondiente cobertura en los distintos medios de prensa y, sus autores aparezcan en los programas de la cadena respectiva. Nosotros nos vamos a

---

<sup>302</sup> Santos Alonso, *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*, Madrid, Marenostrum, 2003, p. 178.

<sup>303</sup> Sergio Vila-Sanjuán, *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003, p. 110.

servir de este fenómeno ya que, hoy en día, el escritor no puede permanecer en el anonimato, debe ponerse a disposición de las estrategias de mercadotecnia de su editorial y estar dispuesto a entrar en los dinanismos de las instituciones y el mercado: participar en los premios literarios y en los programas culturales de las distintas cadenas: “El ojo crítico” de Radio Nacional o los distintos programas televisivos sobre los libros que sobreviven a altas horas de la madrugada, acudir a tertulias sean o no de asunto literario... Uno de los foros de comunicación de ideas son las universidades de verano que se multiplicaron por toda la geografía a partir del éxito de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, la antigua universidad de verano creada en la II República en 1932 y que multiplican la actividad veraniega de nuestros escritores más famosos.<sup>304</sup> El aumento del mercado editorial español también influyó en el acceso internacional de algunos de nuestros escritores como Manuel Vázquez como el de Javier Marías en Francia.

Es muy frecuente que las revistas o periódicos encarguen artículos, semblanzas personales o extensas reseñas a escritores como Merino, Díez, Benítez Reyes o de Prada, mientras que otros directamente pertenecen a su plantilla (Enrique Vila-Matas, Javier Cercas, Juan Bonilla, Juana Salabert...). Muchos de nuestros escritores son renombrados columnistas como Francisco Umbral que comenzó en *El Norte de Castilla* y ha pasado por *Ya*, *La Vanguardia*, *ABC*, *El País*, *Diario 16* y desde su fundación en 1989 trabaja para *El Mundo*. Otro tanto ha hecho el escritor Manuel Vicent o Juan José Millás. Desde luego esto ha hecho que la crítica que aparece en los correspondientes suplementos culturales (el *Babelia* de *El País*, *ABC Cultural*, *La Esfera*, luego llamado *El Cultural*, de *El Mundo*, *Libros* de *El Periódico*...) esté en tela de juicio por los intereses de empresa que puedan subyacer. En ocasiones estas colaboraciones han sido luego objeto de libros recopilatorios como la colección que apoya Alfaguara que ha dado a la luz los textos de Javier Marías, Manuel Vicent, Manuel Rivas.

#### LA POLEMICA DEL CUENTO EN LA DECADA DE LOS NOVENTA

En el umbral de la década de los noventa del siglo XX, Santos San Villanueva, Fernando Valls, Ramón Jiménez Madrid, José Luis Martín Nogales y Nuria Carrillo

---

<sup>304</sup> Juan Pablo Fusi, *Un siglo de España: La cultura*, Madrid, Marcial-Pons, 1999, p. 155.

intentaron abrir, con cierto cuidado, una ventana que permitiera conocer la situación del cuento durante los ochenta.<sup>305</sup> El punto de vista adoptado desde ese vano abierto en el mundo cultural no les permitía tomar perspectiva, puesto que estaban demasiado próximos al hecho que pretendían observar; sin embargo, la distancia era suficiente como para que les llamara la atención el asedio que sufría dicho género al encontrarse rodeado por una procesión formada por escritores, críticos, teóricos y editores, que se repartían los papeles de juglares o plañideras. Los pertenecientes al primer grupo se entretenían en cantar las alabanzas de las nuevas voces aparecidas en los recientes foros de difusión editorial, otros lanzaban cohetes al anunciar el paso de estudios y monografías que iluminarían la cuestión, los más precavidos comentaban la aparición en prensa de ciertos textos de interés. En el polo opuesto estaban quienes se lamentaban por el declive de un género que allá en el medio siglo había alcanzado su cumbre, lloraban por tiempos mejores en los que tenían los medios a su favor, y el público los adoraba. Lo cierto es que, entre festejos y entierros, todos ellos agotaron sus esfuerzos sin prestar atención a su verdadero objeto de estudio.<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> Santos Sanz Villanueva, “El cuento de ayer a hoy”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 13-25; Ramón Jiménez Madrid, “Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 55-66; Fernando Valls, “El renacimiento del cuento en España”, *Lucanor*, 6, 1991, 27-42; José Luis Martín Nogales, “El cuento español actual...”, *Op.cit.*; Nuria Carrillo, *El cuento...*, *Op.cit.*

<sup>306</sup> Se han escrito ríos de tinta sobre la existencia o no de un auge. Muchos escritores y críticos se preguntaron tal cuestión. Los primeros ecos de esta discusión aparecen a finales de la década de los ochenta, concretamente en 1988, cuando varias revistas (*La República de las Letras*, *Ínsula* y *Las Nuevas Letras*) le dedican un número monográfico. En la revista de la Asociación Colegiar de Escritores, Alfonso Martínez-Mena, es directamente interrogado sobre el estado del género, a lo que responde diciendo que “la situación es extremadamente crítica; casi agónica en sentido orteguiano” ([s.t.], *República de las Letras*, 1988, 22, p. 57). Para justificarse busca un culpable: las editoriales. Si bien es cierto que existen premios de narrativa breve, luego no tienen quien respalde su publicación. En el mismo número, la aragonesa Ana María Navales está de acuerdo con su compañero de páginas: se está produciendo un “auge invisible” -porque no es algo homogéneo-; verdaderamente los únicos que pueden publicar son los escritores consagrados, novelistas reconocidos, cargando la culpa de este hecho a las editoriales. La autora, no obstante, señala que afortunadamente este desinterés no es correspondido ni por el público, que sigue reclamando el género, ni por los autores que mantienen su cultivo (“El auge invisible: Notas sobre el cuento español en la actualidad”, *República de las Letras*, 1988, 22, p. 66). Meliano Peraile nos muestra una opinión contradictoria ya que, por un lado, dice sobre el cuento que “su salud es buena o, al menos, aceptable”, pero, por otro, presenta un recuento objetivo de los libros de cuentos editados ese año ([s.t.], *República de las Letras*, 1988, 22, p. 70). Los datos que proporciona son bastante desconsoladores: de las dieciséis o diecisiete publicaciones sólo había dos o tres de autores de cuentos en sentido estricto, frente a cinco de autores extranjeros, y once o doce de reconocidos novelistas. Parece que todos están de acuerdo en achacar los males del cuento al mundo editorial, sin embargo, hay que indagar más profundamente, tal y como hace Martínez Menchén al extender la culpa a los críticos o profesores y, sobre todo, a los escritores que se toman el género como un ensayo previo a la redacción de novelas ( “Y va de cuento...”, *Op.cit.*, p. 81). Un año después Medardo Fraile se vuelve a cuestionar el resurgir del cuento, pero tiene en cuenta otros factores como la producción de autores destacados, los abundantes premios, y la acogida de cuentos en el interior de *El País*, *ABC*... Opina,

El cuento, entre tanta polémica se había quedado solo en el centro del huracán. Semejante esfuerzo demostrado en la discusión sobre la existencia o no de un auge del cuento durante esa decena de años daba sombra al fenómeno en sí. Para Ramón Acín el interés por la aparición de ese resurgir, a penas existente, se debe a una técnica de mercado que consiste en llamar la atención sobre un fenómeno (aunque éste no exista) para producir libros colectivos, ensayos de edición etc. Más adelante, en este mismo apartado analizaremos con más detenimiento esta cuestión.<sup>307</sup>

---

acertadamente que, frente a la generación de los cincuenta, cuyo valor es incuestionable, es imposible que haya resurgido dos veces en el mismo siglo. Tampoco se puede comparar la situación actual del género con el gran desarrollo que tuvo durante el siglo XIX (Medardo Fraile, “¿El resurgir del cuento”, *Ínsula*, 1989, 512-513, p. 10). En 1991 Fernando Valls afirma sin ninguna duda la existencia de un renacimiento del cuento en España desde 1975 a 1990, teniendo en cuenta la situación de los años sesenta y setenta y otros datos bibliográficos e historiográficos, entre ellos la gran abundancia de colecciones y premios... (“El renacimiento...”, *Op.cit.*). Ante lo que Santos Sanz Villanueva presenta mayores reticencias aduciendo: “Acaso tengan razón los que siguen considerando de una manera pesimista la situación del cuento –que, hay que subrayar lo dicho, son la mayor parte-, pero no sería justo ignorar el interés que ha despertado en los últimos tiempos, y de ahí puede venir un resurgimiento” (“El cuento de ayer a hoy”, *Op.cit.*, p. 25). Es consciente del ambiente poco propicio, pero tiene la precaución de reconocer la gran calidad de los últimos cuentistas. Para el crítico Ramón Acín, el auge del cuento se justifica únicamente por la celebración de encuentros y la publicación de números monográficos, pero es consciente del desolador panorama editorial ya que el número de libros de cuentos publicados en ese año, comparado con los de narrativa, fue muy pequeño (“El cuento y sus medios de difusión”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 67-82). En 1994 José Luis Martín Nogales señala el cambio de situación del género “cuyo auge se manifiesta tanto en la postura que adoptan los escritores ante el cuento como en el panorama editorial, en la valoración de la crítica hacia el género y en la misma actitud de los lectores” (“El cuento español actual...”, *Op.cit.*, p. 43). Este mismo año aparece otro artículo suyo en donde mantiene que “el cuento no dispone hoy de un medio de difusión apropiado, que se adapte a su extensión, a sus recursos y a los procedimientos narrativos que le son propios” (“La edición y difusión del cuento”, *Ínsula*, 1994, 568, p. 6). Para afirmar esto analiza los diferentes canales en los que aparece, desde la oralidad al formato libro y en publicaciones periódicas concluyendo que, tras la euforia de los ochenta, en la siguiente década hay un nuevo declive. Una vez más Nuria Carrillo culpa a los deficientes medios de difusión de silenciar al cuento, ya que las iniciativas editoriales y los premios fracasan a pesar de que hay un ambiente propicio (“La expansión plural de un género”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 9-11). Esta tesis la mantiene en su exhaustivo trabajo sobre el cuento literario español en la década de los ochenta, en el cual señala las iniciativas editoriales y las tendencias más destacadas del mismo (Nuria Carrillo, *El cuento literario...*, *Op.cit.*). José Luis Martín Nogales en 1996 sigue tomando el pulso a la situación, por lo que modifica levemente sus anteriores declaraciones y afirma que “el renacer del cuento en este periodo es un hecho evidente, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo” (“De la novela al cuento, el reflejo de una quiebra”, *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 32-35). Busca razones socioeconómicas y literarias: el *boom* económico, junto con el impulso de la narrativa hispanoamericana y un mundo en donde lo fragmentario y breve son apropiados para nuestras vidas ajetreadas, potencian este hecho. Finalmente, en el año 2000, con una mayor objetividad, el mismo autor observa el panorama editorial dominado por cuatro grandes empresas que no se pueden arriesgar a hacer pequeñas tiradas. La supervivencia del cuento se la debemos a la labor de modestas editoriales. Establecido el cuento al margen de la masificación, de los circuitos intensivos del mercado, los autores pueden ejercer como nunca su libertad compositiva (“Tendencias del cuento...”, *Op.cit.*, pp. 35-45).

<sup>307</sup> Ramón Acín, “El cuento y sus medios...”, *Op.cit.*

En los noventa, sigue estando sobre la mesa la cuestión del auge del cuento. En 1991, Fernando Valls afirma sin la existencia de un renacimiento del cuento en España desde 1975 a 1990, teniendo en cuenta la situación de los años sesenta y setenta y otros datos bibliográficos e historiográficos, entre ellos la gran abundancia de colecciones y premios...<sup>308</sup> Ante lo que Santos Sanz Villanueva presenta mayores reticencias aduciendo: “Acaso tengan razón los que siguen considerando de una manera pesimista la situación del cuento –que, hay que subrayar lo dicho, son la mayor parte-, pero no sería justo ignorar el interés que ha despertado en los últimos tiempos, y de ahí puede venir un resurgimiento”.<sup>309</sup> Es consciente del ambiente poco propicio, pero tiene la precaución de reconocer la gran calidad de los últimos cuentistas. Para el crítico Ramón Acín, el auge del cuento se justifica únicamente por la celebración de encuentros y la publicación de números monográficos, pero es consciente del desolador panorama editorial en el que el número de libros de cuentos publicados en ese año, comparado con los de narrativa, fue muy pequeño.<sup>310</sup> En 1994, José Luis Martín Nogales señala el cambio de situación del género “cuyo auge se manifiesta tanto en la postura que adoptan los escritores ante el cuento como en el panorama editorial, en la valoración de la crítica hacia el género y en la misma actitud de los lectores”.<sup>311</sup> Este mismo año aparece otro artículo suyo en donde mantiene que “el cuento no dispone hoy de un medio de difusión apropiado, que se adapte a su extensión, a sus recursos y a los procedimientos narrativos que le son propios”.<sup>312</sup> Para afirmar esto analiza los diferentes canales en los que aparece, desde la oralidad al formato libro y en publicaciones periódicas concluyendo que, tras la euforia de los ochenta, en la siguiente década hay un nuevo declive. Una vez más Nuria Carrillo culpa a los deficientes medios de difusión de silenciar al cuento, ya que las iniciativas editoriales y los premios fracasan a

---

<sup>308</sup> Fernando Valls, “El renacimiento...”, *Op.cit.*, pp. 27-42.

<sup>309</sup> Santos Sanz Villanueva, “El cuento...”, *Op.cit.*, p. 25.

<sup>310</sup> Ramón Acín, “El cuento y sus medios de difusión”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 67-82.

<sup>311</sup> José Luis Martín Nogales, “El cuento español...”, *Op.cit.*, p. 43.

<sup>312</sup> José Luis Martín Nogales, “El cuento español...”, *Op.cit.*, p. 43.



pesar de que hay un ambiente propicio.<sup>313</sup> Nuevamente, José Luis Martín Nogales en 1996 sigue tomando el pulso a la situación, aunque modifica levemente sus anteriores declaraciones y afirma que “el renacer del cuento en este periodo es un hecho evidente, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo”.<sup>314</sup> Busca razones socioeconómicas y literarias: el *boom* económico, junto con el impulso de la narrativa hispanoamericana y un mundo en donde lo fragmentario y breve son apropiados para nuestras vidas ajetreadas, potencian este hecho. Finalmente, en el año 2000, con una mayor objetividad, el mismo autor observa el panorama editorial dominado por cuatro grandes empresas que no se pueden arriesgar a hacer pequeñas tiradas. La supervivencia del cuento se la debemos a la labor de modestas editoriales. Establecido el cuento al margen de la masificación, de los circuitos intensivos del mercado, los autores pueden ejercer como nunca su libertad compositiva.<sup>315</sup>

El problema en este asunto consiste en adoptar el adecuado punto de vista y las necesarias precauciones a la hora de estudiar ese “auge”. Ya mencionábamos en el capítulo anterior la atención que acaparó el género tanto desde el punto de vista teórico como crítico, por tanto, hace falta plantearse las siguientes preguntas: ¿Se produjo un aumento de su edición y publicación? 2) ¿Mejoró la recepción del público? 3) ¿Mejoró la calidad de los cuentistas y su producción? Del mismo modo que de la pregunta elegida, dependerá la respuesta, será importante adoptar un punto de origen con el cual establecer comparaciones. Vamos a plantearnos paso por paso estos interrogantes.

#### EL CUENTO Y LOS MEDIOS DE DIFUSION

Por ejemplo si estudiamos lo que supone la edición y publicación de textos, es indudable que la situación del cuento ha degenerado mucho si la comparamos con la popularidad que tenía en el siglo XIX al perder su lugar privilegiado en el interior de los

---

<sup>313</sup> Nuria Carrillo, “La expansión plural de un género”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 9-11.

<sup>314</sup> José Luis Martín Nogales, “De la novela al cuento...”, *Op.cit.*, pp. 32-35.

<sup>315</sup> José Luis Martín Nogales, “Tendencias del cuento...”, *Op.cit.*

periódicos.<sup>316</sup> Sin embargo, si partimos de la situación en los años sesenta y setenta, sí que podemos advertir relevantes mejoras. En los ochenta algunos periódicos como *ABC*, *Informaciones*, *La Vanguardia*, *El País*, *Heraldo de Aragón* se arriesgan a proporcionar a sus lectores algunos cuentos. Sus motivaciones son bien distintas a las de antaño, no buscan atraer al público sino recoger incluir en su nómina a autores de prestigio. Por otra parte, advertimos que esto sucede, sobre todo en la época estival, cuando por el periodo vacacional de sus reporteros en nómina, deben rellenar sus páginas con amenos contenidos, más apropiados en esas fechas. El cuento se convierte en un producto cultural liviano para el verano.<sup>317</sup> En algunos casos son productos de encargo, por ejemplo, en 1994 el diario *El País* reunió a varios narradores (Julio Llamazares, Juan Marsé, Juan José-Millás, Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte) con el fin de conmemorar el centenario de la muerte de Robert Luis Stevenson. Luego todos aparecieron en un libro *Cuentos de La isla del Tesoro*. La revista de este medio, *El país semanal*, pidió distintos cuentos a Bernardo Atxaga, Almudena grandes, Rosa montero, Quim Monzó y Manuel Rivas que luego también serían recopilados en *Relatos urbanos*.<sup>318</sup> He aquí que esta publicación potencia a los escritores que luego trabajan para Alfaguara. Estos medios contratan a su vez a los escritores para que así los lectores que consumen sus columnas u opiniones, los asuman como autores cotidianos, y adquieran sus libros.

No obstante, el cuento tiene en las revistas culturales su mejor aliado. Estas publicaciones también promocionan iniciativas curiosas, por ejemplo, en 1994 un grupo de escritores Eloy Tizón, Clara Sánchez y José María Merino hicieron un viaje a Austria para leer una serie de cuentos en el Forum Stadpark de Graz. Durante ese viaje cenaron en un restaurante en el cual les dieron un posavasos con la leyenda “Ein Bier so wie wir” bajo una fotografía que representaba una escena con tres personajes. Animados por el reto, se impusieron el ejercicio de escribir un cuento en torno a esa fotografía, más adelante,

---

<sup>316</sup> Ángeles Ezama Gil, “La narrativa breve en el fin de siglo”, *Ínsula*, 1998, 614, pp. 18-20.

<sup>317</sup> Medardo Fraile, “¿El resurgir del cuento?”, *Ibid.*, p. 10

<sup>318</sup> VV.AA. *Relatos urbanos*, Madrid, Alfaguara, 1995.

publicarlos en *El Urogallo*.<sup>319</sup> Dicha revista, fundada por Elena Soriano y José Antonio Gabriel y Galán en 1985, destinó muchas páginas a publicar las nuevas creaciones de autores españoles y extranjeros. En los ochenta aparecieron algunas revistas con esta intención aunque algunas de ellas tuvieron una corta vida: *Nueva Estafeta* (1978-1983), *Fin de Siglo* (1982-1992).<sup>320</sup> En los noventa continúan en la brecha *Barcarola: Revista de creación literaria*, *Bitzoc*, *Turia* o *Lucanor* (que desaparece en 1996) y aparecen nuevas iniciativas como *Lateral* (1994) con el fin de editar entrevistas, semblanzas, reportajes, artículos de debate y reflexión y cuentos inéditos. Los canales de distribución son las librerías pero sobre todo los quioscos. Claro es que estas revistas carecen de la difusión y tirada de los grandes medios lo cual implica que el género quede relegado a un segundo plano.<sup>321</sup>

Mencionábamos líneas arriba el enloquecimiento del mundo editorial. Jamás se han publicado tantas obras. A la conocida colección de RTVE que impulsó Salvat en 1969, que incentivó la venta en quioscos de literatura de calidad, han seguido distintas iniciativas que han llevado la “gran” literatura al gran público por otros medios distintos a las tradicionales librerías. Por eso ahora podemos comprar nuestro periódico junto a una de las obras maestras de Gabriel García Márquez que tiene su propia *biblioteca personal*. O también podemos recuperar aquel premio planeta que tuvo tanto éxito en su tiempo... Esta multiplicidad de productos no sólo afecta a los quioscos sino también a las librerías ya que se editan infinidad de libros que llenan las estanterías. Pero, vayamos a los datos concretos. En la siguiente tabla ofrecemos las cifras extraídas de la Agencia Nacional del I.S.B.N. Hemos extraído la siguiente información: 1. El número de libros a los que ha sido

---

<sup>319</sup> VV.AA. “El fantasma de una Historia: Los cuentos que siguen”, *El Urogallo*, 1994, 102, pp. 33-45.

<sup>320</sup> José Luis Martín Nogales, “La edición y difusión del cuento”, *Ínsula*, 1991, 568, p. 8.

<sup>321</sup> Véase el estudio proporcionado por ARCE (Asociación de Revistas Culturales Españolas) sobre las revistas culturales desde 1997 hasta 2003 en [http://www.arce.es/media/documents/Estudio\\_Revistas\\_Culturales\\_1997\\_2003.pdf](http://www.arce.es/media/documents/Estudio_Revistas_Culturales_1997_2003.pdf) (visitado el 10 de septiembre de 2008). Frente a otras revistas minoritarias, como las dedicadas a la arquitectura, las revistas culturales literarias casi no tienen suscriptores, ni se venden en librerías sino mayoritariamente en quioscos. Posteriormente a este informe han publicado el correspondiente al 2005 y 2008.

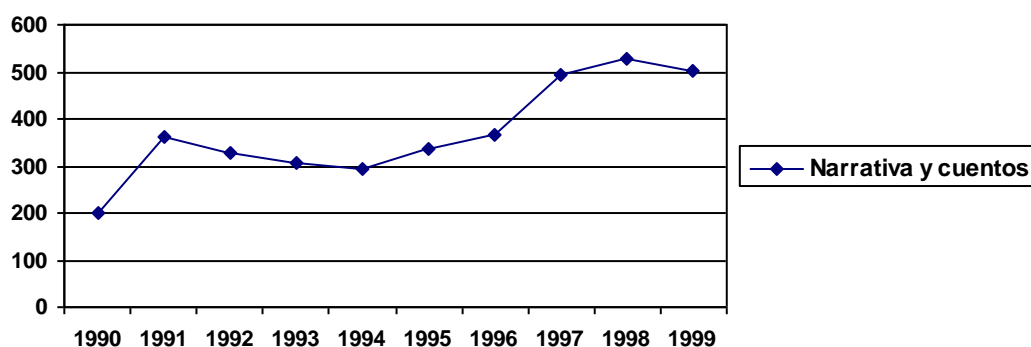
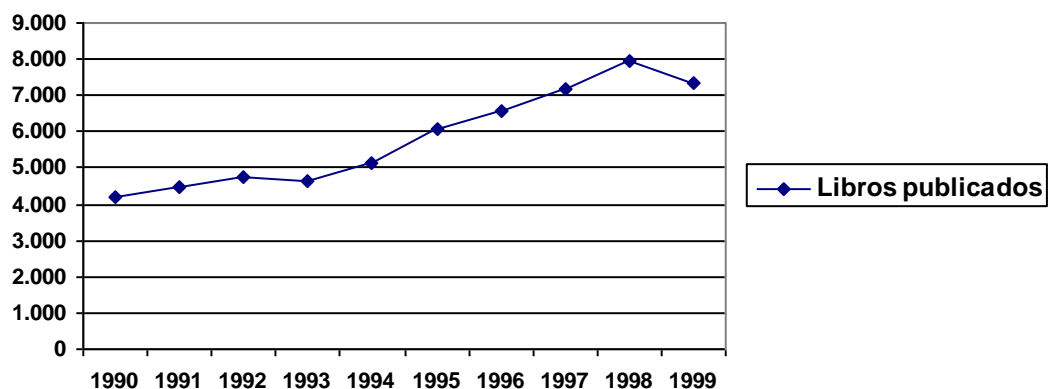
adjudicado un número I.S.B.N cada año. 2. Dentro de este conjunto hemos querido saber cuántos pertenecían a la materia de literatura española e hispanoamericana.<sup>322</sup>

|                     |       |       |       |       |       |       |       |       |       |       |
|---------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| AÑO DE PUBLICACION  | 1980  | 1981  | 1982  | 1983  | 1984  | 1985  | 1986  | 1987  | 1988  | 1989  |
| LIBROS PUBLICADOS   | 4.185 | 4.479 | 4.761 | 4.662 | 5.127 | 6.048 | 6.593 | 7.190 | 7.934 | 7.330 |
| NARRATIVA Y CUENTOS | 382   | 361   | 326   | 308   | 293   | 337   | 368   | 495   | 528   | 504   |

|                     |       |       |       |       |       |       |       |        |        |        |
|---------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|--------|--------|
| AÑO DE PUBLICACION  | 1990  | 1991  | 1992  | 1993  | 1994  | 1995  | 1996  | 1997   | 1998   | 1999   |
| LIBROS PUBLICADOS   | 7.596 | 8.127 | 8.464 | 8.113 | 8.119 | 8.999 | 9.415 | 10.433 | 16.086 | 44.030 |
| NARRATIVA Y CUENTOS | 417   | 492   | 502   | 490   | 463   | 453   | 529   | 602    | 975    | 1991   |

---

<sup>322</sup> Para estas tablas hemos utilizado la información que la Agencia Española del I.S.B.N. proporciona en internet. Entre los campos existentes hemos seleccionado el año y el tipo de publicación (libro). En ambos casos hemos dado las cifras de los libros publicados en las lenguas de la península.



Obsérvese el desproporcionado salto cuantitativo que se produjo a finales del siglo. Semejante tendencia al alza, relativamente estable en los primeros años de la década de los noventa, ya se había apuntado a partir de 1996. Desafortunadamente, no tenemos los datos correspondientes a los libros de cuentos publicados en estas mismas fechas.

El cuento en las grandes editoriales es sometido a las mismas estrategias estrictamente de mercado que el resto de sus productos y, claro es, todo aquel ejemplar que no pueda hacer rentable una tirada de miles de ejemplares. Por eso antes de asumir riesgos, prefieren otros géneros. Esta situación ha afectado no sólo al género breve sino también a la poesía y al teatro. Los “grandes” apoyan sobre todo a los autores reconocidos o en sus fondos (para resolver, por ejemplo, periodos de inactividad). A partir de los ochenta Alfaguara, Tusquets, Lumen y Anagrama se atreven a publicar autores por entonces incipientes constituyendo un fondo de “fichajes” con algunos de los nombres más

importantes de la narrativa actual.<sup>323</sup> Mientras esto sucedía, otras editoriales como Alianza o Espasa Calpe en una apuesta más segura, sacaban a la luz los cuentos completos de la generación del nuevo siglo, antologías y nuevas colecciones de escritores como López Pacheco o Fernando Quiñónez, en el primer caso, y antologías y libros de autores veteranos como Cela o Zamora Vicente. Mondadori se decidió por cuentistas menos arriesgados con cierta proyección (Javier Tomeo, Antonio Hernández o Antonio Pereira), una iniciativa semejante a la editorial Destino que publicó entonces a Jiménez Lozano, Ana María Matute, Juan José Millás. A veces, los lectores desconocemos los entresijos humanos y económicos que esconde cada publicación y puede que detrás de esa editorial pequeña, cuyos libros tanto apreciamos, se encuentre una gran empresa. El grupo Planeta adquirió la barcelonesa Seix Barral, mientras que el alemán Bertelsmann es propietaria en España de Plaza & Janés o Lumen. Siruela ha subsistido gracias al apoyo de Anaya y Santillana ha hecho lo propio con Alfaguara, ampliando su proyección con varias sedes en España e Hispanoamérica. Estos grandes grupos, por tanto, demuestran su hegemonía absorbiendo otras editoriales menos poderosas económicamente pero con un fondo prestigioso. Frente a esto Anagrama, que siempre ha apoyado los nuevos creadores ya sean novelistas o cuentistas, mantiene su independencia y solvencia.

Junto a estos “grandes” del mundo editorial también luchan algunas pequeñas iniciativas como el grupo Edhasa que inauguró y cerró una colección dedicada al cuento literario. El cuento ha tenido que defenderse a partir de sus propios medios de difusión, esas pequeñas editoriales que pueden hacer tiradas medias. Las minoritarias Trieste, Siruela, Noega, Anthropos, Aguaclara, Sirmio, Almarabú (colección *Textos tímidos*) intentan que sus libros de cuentos sean rentables. Por otra parte, aparecen pequeñas empresas; me refiero a Bassarai de Vitoria (1996), Xordica de Zaragoza (1994), Aguaclara de Alicante (1983)... que, por su reducido ámbito regional presentan problemas de expansión y difusión de sus fondos. Despuntan algunas editoriales que apoyan a los escritores de cuentos con tiradas

---

<sup>323</sup> Alfaguara publicó a José María Merino, Luis Mateo Díez o Luis G Martín, Escudero, Zúñiga o Pilar Cebreiro. La editorial Tusquets impulsó a algunas escritoras que han tenido un papel fundamental en el desarrollo del género (Mercedes Abad, Neus Aguado y Cristina Fernández Cubas), a la vez que su filial Lumen, hacía lo propio con otros tantos nombres que han dado mucho de qué hablar (Agustín Cereales, Javier Delgado y Esther Tusquets). Anagrama también a escritores jóvenes (Martínez de Pisón, Laura Freixas, Zarraluki, Javier Marías, Paloma Díaz-Mas, Enrique Murillo, Vila-Matas, Álvaro Pombo, Eloy Tizón).

modestas, por ejemplo: Huerga y Fierro (fundada en 1975), Pre-Textos (1976), Valdemar (1986), Libertarias/Prodhufi (1988), Alba (1995) o Lengua de Trapo (1995)... Como podemos ver por su fecha de fundación, no todas son unas recién llegadas: la editorial valenciana Pre-textos, con más de un cuarto de siglo de andadura, se especializó en ensayo de escritor, mientras optaba por géneros de minorías como el diario, el dietario o el inestable cuento. Desafortunadamente no todas las empresas tienen igual éxito, la pamplonesa Hierbaola, fundada en 1991, tuvo que cesar su actividad económica en el 2002. La consecuencia de la desatención del género por parte de las editoriales es que, al no dirigirse a una gran masa de público, ha permitido que permanezca independiente de la lucha por las ventas. y de las principales luchas por el éxito comercial. Según José Luis Martín Nogales el cuento se ha convertido en un “banco de pruebas, en un espacio de innovación y de búsqueda, en un lugar de experimentación, en una mirada insólita, original y novedosa de la realidad”.<sup>324</sup> Tal consideración por parte del mercado ha sido un lastre para su consideración en otros ambientes como el institucional.

En la actualidad la red informática proporciona un medio idóneo para la supervivencia del cuento ya que permite la publicación sin costo alguno de muchos relatos que de otra manera jamás saldrían a la luz. El problema (o la ventaja) de este medio es que se ha disuelto la clásica diferencia entre autor, el que concibe un texto, el editor, el que le da forma en el papel, lo corrige y lo maqueta, y el impresor, el último en la etapa de la reproducción. Eso sí, una vez en manos del lector, el autor no puede tener total seguridad de que lo mantenga tal cual, ya que puede modificar, añadir, adoptar... Entre el autor y el lector hay un menor número de intermediarios, con lo cual el receptor último es quien tiene que hacer la labor de cribar sus escritores favoritos y obras de interés, o bien confiar en los servidores como *Google* o páginas especializadas que se han convertido en las nuevas instituciones canonizadoras. Por supuesto, el nuevo medio también ha impuesto algunas restricciones ya que la incomodidad que supone leer en la pantalla de un ordenador, un aparato fijo, hace que sean preferibles los textos cortos a los largos. En este sentido el

---

<sup>324</sup> José Luis Martín Nogales, “Tendencias del cuento...”, *Op.cit.*, p. 37.

cuento se adapta a las necesidades y condiciones del canal en cuestión, puede ser difundido y adoptado con facilidad.<sup>325</sup>

## LOS PREMIOS LITERARIOS

Los premios literarios han sido siempre la manera más sencilla de obtener el reconocimiento del medio. Pero, en estos años, queda de manifiesto cómo están sujetos a las pleitesías del mercado, cómo son instrumentos de propaganda, puesto que son una importante pieza en la estrategia de otorgar ventas a un escritor. De entre ellos el Planeta es el más denostado de entre todos, ya que sus premiados consiguen una difusión inmediata con innegables resultados económicos. En su nómina de galardonados se encuentra desde el premio Nobel Camilo José Cela hasta tres presentadores de televisión de rostro bien conocido: Fernando Schwartz, Ángeles Caso y Fernando G. Delgado. Sus decisiones, no siempre literarias, han hecho que cada vez más su prestigio esté en tela de juicio. En esta línea está el Premio Primavera de la editorial Espasa-Calpe, puesto que supone un interesante reembolso económico para el premiado. En su primera convocatoria, en 1997, fue concedido a Rosa Montero por *La hija del Caníbal*. Cierta aura todavía rodea el Premio Nadal, que se viene concediendo desde 1945. Su lista de ganadores muestra la evolución de la literatura española del último medio siglo. Aunque el Premio Alfaguara de Novela tuvo una primera tentativa (se creó en 1965 y dejó de concederse en 1972), ha vuelto a resurgir en 1998. Otros premios son el Herralde de novela que desde 1983 es otorgado a una obra inédita en lengua castellana. Hay que decir que, en general, estos premios suelen caer en el lado de los escritores reconocidos que les dan el definitivo espaldarazo a las ediciones masivas. La crítica, que generalmente censura estos galardones con interesantes retribuciones, se encuentra ante el dilema de alabar a autores que antes valoraba o criticarlos por dejarse atraer por el atractivo éxito.

---

<sup>325</sup> Anne-Marie Chartier y Jean Hébrard han realizado un estudio sobre cómo han ido evolucionando los distintos tipos de lectores y modos de lectura en la sociedad contemporánea. ¿De qué manera la era de Internet ha cambiado los hábitos de los lectores? La abundancia de textos accesibles en la red plantea nuevos interrogantes sobre los tradicionales medios de difusión. Pero, por otra parte, destacan que precisamente en un periodo donde el acceso a los textos es tan fácil, han aumentado las cifras de no-lectores. Este es el material de estudio de ambos autores. En suma, internet ha supuesto un modo de difusión mucho más rápido de adquisición de formas de escritura marginales y globales: *La lectura de un siglo a otro: Discursos sobre la lectura (1980-2000)*, Barcelona, Gedisa, 2002.



Otra tendencia del mercado durante estos años consiste en potenciar la escritura por parte de los jóvenes. Existen premios de literatura como el Tigre Juan que concede la Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo a la mejor *Opera prima* publicada en España, el de la editorial Lengua de Trapo (desde 1978). Con el objeto de descubrir, apoyar y difundir las obras de los nuevos narradores apareció la editorial Opera Prima que también concede un premio con el mismo título desde 1998, el de Nuevos Narradores por Tusquets o el Ojo Crítico otorgado por RNE a los jóvenes creadores. Sobre estos galardones recae la sospecha de premiar la juventud en detrimento de la calidad puesto que entre los nuevos nombres se repiten fórmulas, modelos y se abusa de los modos miméticos. A favor del cuento hay que decir que las firmas más jóvenes aceptan y aplauden la brevedad con un impulso que augura buenos tiempos para el género.

Hay que decir que el género cuento tiene sus propios premios: el Hucha de Oro (concedido por la Confederación de Cajas de Ahorros desde 1966) o el Premio Sésamo de cuento (que ganara Juan Marsé en 1959). La UNED desde 1990 ha convocado los Premios de Narración Breve.<sup>326</sup> Hay que decir que en el caso del cuento, a diferencia de otros galardones literarios, sobre todo en el terreno de la novela, estos suelen ir acompañados de un gran prestigio (que no una suma interesante). Hay otros tantos concursos que reciben el nombre de conocidos escritores: el Max Aub (1986 por el Ayuntamiento de Segorbe), el Ignacio Aldecoa (1971, concedido por la Diputación de Álava), Felipe Trigo (1981, Ayuntamiento de Villanueva de la Serena), Antonio Machado (concedido por la Fundación de Ferrocarriles Españoles desde 1976), o el premio Alfonso Grosso (Ayuntamiento de Sevilla, 1996). Desde 1996 y con algo más de dos millones de libros editados la cadena de hoteles NH, una institución privada, ha apoyado el cuento literario concediendo premios a los mejores libros de cuentos publicados, al mejor libro inédito y al mejor cuento inédito.<sup>327</sup> Tan sólo hemos citado algunos de los que tienen más renombre o mayor impacto económico porque, desde los ochenta, se convierten en moda no sólo las flores naturales

---

<sup>326</sup> Francisco Ernesto Puertas Moya, del grupo de investigación ISLTYNT, ha hecho un concienzudo estudio de los autores galardonados en los noventa por esta institución lo que le ha permitido establecer de las principales tendencias y tipologías del cuento en el periodo en “El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)”, *El cuento en la década de los noventa*, Op.cit., pp. 103-114.

<sup>327</sup> Desde el año 2004 se llama Premios Mario Vargas Llosa NH de relatos.

sino los pequeños premios a las narraciones breves. El problema es que estos premios no garantizan su difusión en papel (no siempre acaban viéndose publicados en libros), ni entre el público comprador.<sup>328</sup>

#### PANORAMA DE ANTOLOGÍAS

Lo cierto es que en estos años llaman la atención la gran cantidad de antologías sobre el cuento que aparece en el mercado. Concluida la década de los ochenta surgieron varias iniciativas con la intención de ofrecer a los lectores un panorama del género, aparecieron en 1993 tres antologías publicadas por Cátedra, Austral y la pamplonesa: *Cuento español contemporáneo*, *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1993*, *Últimos narradores. Antología de la reciente narrativa breve española* respectivamente.<sup>329</sup> Estos volúmenes dieron cuenta del estado del género en la década de los ochenta y principios de los noventa. Por tanto, para conocer la salud del cuento en los noventa tendremos que tomar el pulso a las antologías de época que se publicaron en los primeros años del siglo XXI. En 1997 aparece el volumen titulado *Páginas amarillas*, una antología que precisamente pretende demostrar la calidad de los escritores de una década, los nacidos entre 1960 y 1970.<sup>330</sup> Esta recopilación se ha convertido casi en un referente sobre el cuento literario contemporáneo puesto que allí han aparecido los nombres que están teniendo una mayor importancia durante los últimos años. No se trata de un ejemplar aislado, no es el único de su especie; en 1998 Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls recopilan *Los cuentos que cuentan* en el que recogen autores nacidos a partir de los años cincuenta con, al menos, un libro de cuentos con piezas de interés, excluyendo a todos aquellos que ya hayan estado presentes en otras antologías o que hayan obtenido el reconocimiento de la crítica y el público. Con este ejemplar proporcionan una prolongación

---

<sup>328</sup> Existen varias herramientas para orientar a los aspirantes a dichos premios en el vasto calendario de premios literarios. La primera de ellas es la *Guía de concursos y premios literarios en España* editada puntualmente por la Librería Fuentaja. Este volumen proporciona en papel lo que otras tantas páginas de internet facilitan en sus portales mediáticos: [www.escriitores.org](http://www.escriitores.org), [www.premura.com](http://www.premura.com), [www.letralia.com...](http://www.letralia.com...) (Visitado el 10 de septiembre de 2008)

<sup>329</sup> Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*; Fernando Valls (ed.), *Son cuentos...*, *Op.cit.*; José Luis González y Pedro de Miguel (eds.), *Últimos narradores...*, *Op.cit.*

<sup>330</sup> VV.AA., *Páginas amarillas*, Sabas Martín (ed.), Madrid, Lengua de Trapo, 1997.

de la antología *Son cuentos*.<sup>331</sup> Ya en el siglo veintiuno han aparecido otras colecciones como *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español* donde podremos encontrar los principales nombres de los escritores más jóvenes.<sup>332</sup>

Hay que decir que durante estos años aparecen abundantes antologías. Estos volúmenes tienen la virtud de recoger cuentos que muchas veces habrían pasado desapercibidos por el lector, por ejemplo, muchos de nuestros autores dan a la prensa antologías de sus mejores relatos: Antonio Pereira o José Jiménez Lozano.<sup>333</sup> Nuria Carrillo, atenta observadora del género, ha destacado distintas variedades, según criterios diversos.<sup>334</sup> En primer lugar distingue las escritas por mujeres en torno a algún asunto como: *Relatos eróticos escritos por mujeres*, *Relatos de novelistas españolas*, *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, *Madres e hijas*, *Vidas de mujer*.<sup>335</sup> En segundo lugar destacan las antologías formadas por cuentos galardonados en los premios arriba citados. Por otra parte, se publican colecciones de relatos previamente aparecidos en prensa periódica como las colecciones de Manuel Vicent, Juan Bonilla, Juan Madrid, Javier Marías, Julio Llamazares, Juan José Millás o Rosa Montero.<sup>336</sup> Las modas

---

<sup>331</sup> José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.

<sup>332</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002.

<sup>333</sup> Antonio Pereira, *Relatos de andar el mundo*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991; *Me gusta contar*, Madrid, Muchnik, 1999; *Cuentos del medio siglo*, Madrid, Espasa, 2000; José Jiménez Lozano, *Objetos perdidos*, Valladolid, Ámbito, 1993.

<sup>334</sup> Nuria Carrillo, “Las antologías del cuento español en los noventa”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 47-66.

<sup>335</sup> VV.AA., *Relatos eróticos escritos por mujeres*, Carmen Estévez (sel.), Madrid, Castalia, 1990; VV.AA., *Relatos de novelistas españolas*, Alicia Redondo (sel.), Madrid, Castalia, 1993; AA. VV., *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, Ángeles Encinar (ed.), Barcelona, Lumen, 1995; Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996; Mercedes Monmany (ed.), *Vidas de mujer*, Alianza Editorial, 1998.

<sup>336</sup> Manuel Vicent, *Crónicas urbanas*, Barcelona, Debate, 1990; Juan Bonilla, *El arte del yo-yo*, Valencia, Pre-textos, 1996; *Yo soy, yo eres, yo es*, Barcelona, Planteta, 1998; Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo*, Madrid, Aguilar, 1994; Javier Marías, *Mientras ellas duermen*, Madrid, Alfaguara, 1990<sup>2</sup> (ed. original 2000); Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995; Juan José Millás, *Cuentos a la intemperie*, Boadilla del Monte, Acento Editorial, 1997; Rosa Montero, *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*, Madrid, Santillana, 1998.

literarias impulsan iniciativas como las que han surgido en torno al auge del microrrelato. En la última década han sido publicados: *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas* y *Dos veces cuento. Antologota de microrrelatos* y, ya al filo del siglo XXI, *Ojos de aguja*.<sup>337</sup> También, auspiciado por el Premio que concede el Círculo Literario Faroni a los mejores microrrelatos, ha aparecido la antología *Quince líneas*.<sup>338</sup> Las editoriales aprovechan temas llamativos para crear volúmenes de encargo, por ejemplo, *29 dry martinis* y *Lo del amor es un cuento*.<sup>339</sup> Por último, aparecen algunas antologías panorámicas, por ejemplo, el autor José María Merino preparó en 1998 una compilación de los cien últimos años de relato con lo que destacaba la calidad del género breve durante un periodo.<sup>340</sup> Otras obras de talante semejante son la editada por José María Martínez Cachero en la cual recorría la trayectoria del cuento en las primeras décadas del siglo XX, o la de Medardo Fraile dedicada a los narradores del medio siglo.<sup>341</sup>

---

<sup>337</sup> Antonio Fernández Ferrer (ed.), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Ediciones Fugaz, 1990; Joseluís González (ed.), *Dos veces cuento. Antologota de microrrelatos*, Enrique Anderson (prol.), Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998, Díaz, José (ed.), *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.

<sup>338</sup> VV.AA., *Quince líneas: Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996.

<sup>339</sup> VV.AA., *29 dry martinis (That's the limit!)*, Barcelona, Edhasa, 1999 y VV.AA., *Lo del amor es un cuento*, 2 vols., Madrid, Ópera Prima, 1999.

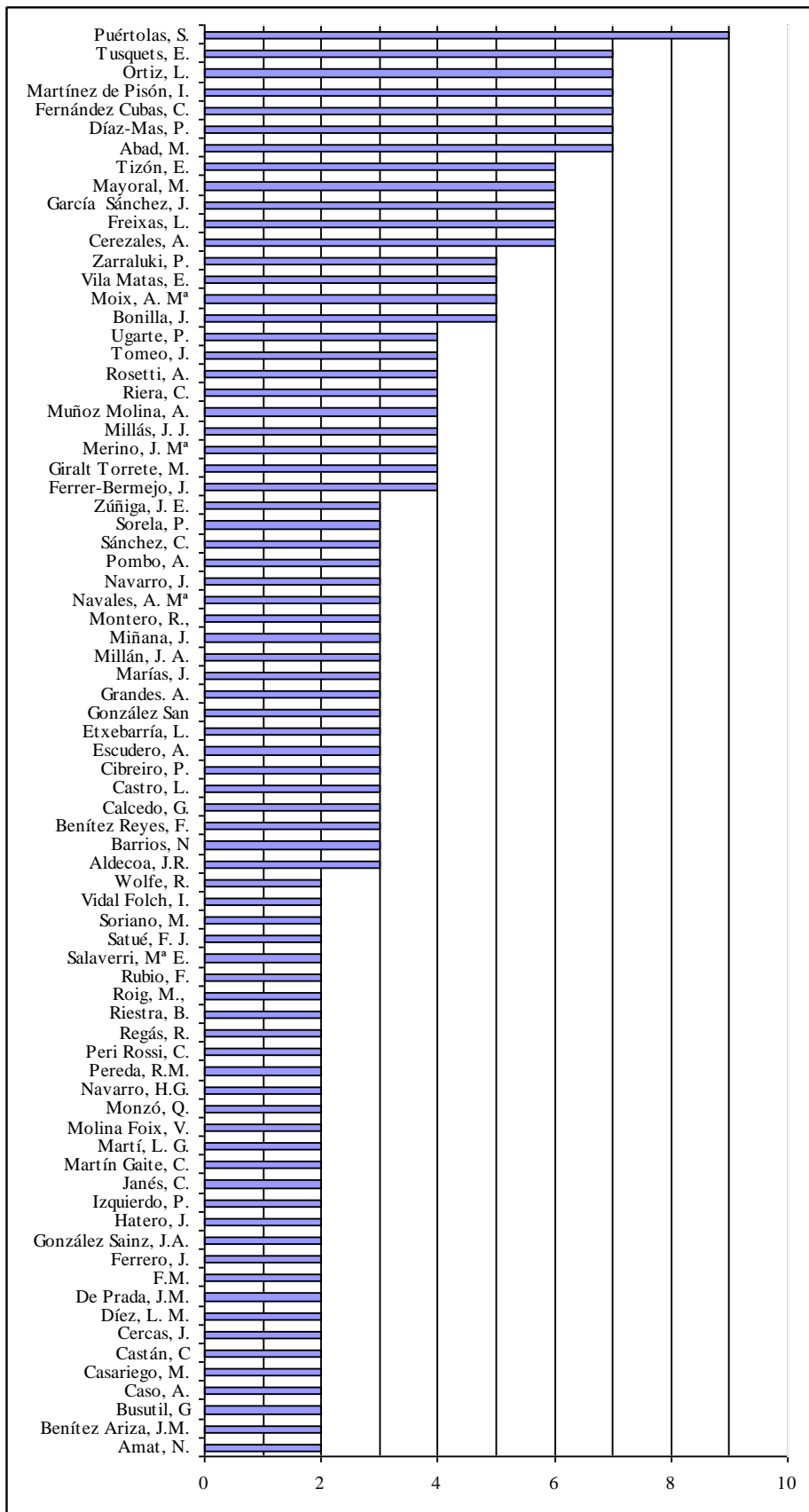
<sup>340</sup> José María Merino, *Cien años de cuentos*, Madrid, Alfagura, 1998.

<sup>341</sup> José María Martínez Cachero (ed.), *Antología del cuento español 1900-1930*, Madrid, Castalia, 1994; Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1990.

A partir de estos datos, hemos elaborado una lista de los escritores que aparecen en dichas antologías para comprobar el grado de canonización.<sup>342</sup>

---

<sup>342</sup> El cuadro completo de antologías y autores aparecen en el Anexo al final de este trabajo.



Como podemos comprobar, las mujeres predominan en lo alto de la tabla debido a las colecciones de textos escritos únicamente por autoras. Por otro lado, también observamos que no aparecen algunos de los escritores más consagrados como Luis Mateo Díez o Juan Eduardo Zúñiga, mientras que sí que encontramos algunos de los nombres más jóvenes. Quizá esto se deba al papel de las antologías de dar a conocer a nuevos escritores y no tanto publicar a los que ya han logrado un lugar en el sistema.

#### EL PUBLICO DE LA LITERATURA

Algunos han manifestado que debido a las características formales y temáticas del cuento se trata de un género adecuado al hombre de los ochenta y noventa, acuciado por las prisas, por un mundo atosigado posee la virtud de la brevedad, condición indispensable para los tiempos actuales. El cuento posee el carácter de instantánea y en una época como la que estamos asistiendo de acabamiento, de transición, de caducidad, se adapta al fragmentarismo de la visión de la realidad. Esto es así en la teoría, sin embargo, la sensación que persiste es que todavía hay pocos lectores de cuentos.

Las cifras que nos ofrece el consumo de la literatura en general, son demasiado desalentadoras como para que pensemos lo contrario, en una encuesta realizada por *El País* en 1988 un sesenta por cien de los españoles opinaba que se lee más que antes pero, sólo un dos por ciento se considera amante de la lectura.<sup>343</sup> A lo largo de los noventa se han hecho distintos estudios para conocer hábitos lectores en nuestra sociedad. Los datos extraídos de estos trabajos demuestran que la media de lectores mayores de 18 es un 50'18 por ciento.

---

<sup>343</sup> Esos resultados fueron publicados el 29 de mayo de 1988. Nosotros los hemos recogido de: Darío Villanueva, "Los marcos de la literatura española", en Darío Villanueva *et alii*, *Historia y crítica de la Literatura Española: Los nuevos nombres*, vol. 9, Francisco Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1992, p. 18.

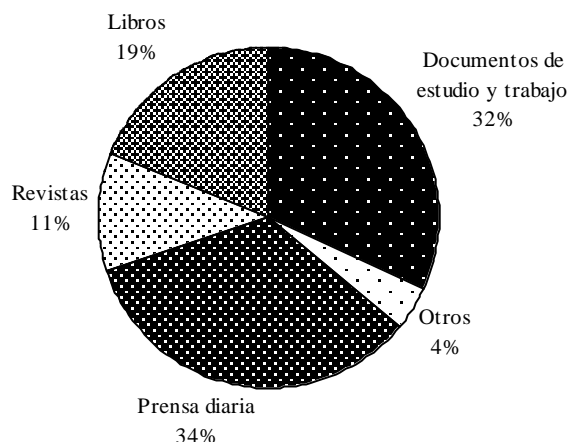
| ENCUESTA <sup>344</sup>      | AÑO      | % LECTORES |
|------------------------------|----------|------------|
| Ministerio de Cultura        | (1) 1990 | 56         |
| Eurodata-Reader's Digest     | (1) 1991 | 45         |
| CIRES                        | 1992     | 42         |
| Eurodoxa (M. Martín Serrano) | (2) 1994 | 62         |
| CIRES                        | (3) 1994 | 49         |
| Demoskopie (Brigit J. Adels) | (4) 1994 | 50         |
| Tabula-V                     | (5) 1994 | 45         |
| CIS, est. 2264               | (6) 1997 | 52,7       |
| Tabula-V                     | (7) 1997 | 50         |

De todos estos trabajos nos interesa el realizado en 1992 ya que este recoge qué tipos de textos escogen. Como demuestran los datos, nuestros lectores prefieren la prensa diaria a la ficción, por eso no nos ha de extrañar que los medios de difusión de masas utilicen sus plataformas para dar a conocer a los escritores de libros que trabajan para sus correspondientes editoriales. Pero no nos engañemos, porque el periódico con mayor volumen de ventas es el Marca. Pero además entre estos también ha aumentado la lectura de prensa rosa. Por otra parte, muchos de los incluidos en ese porcentaje leen por razones de estudios o trabajo, es decir, no escogen voluntariamente esta actividad.

---

<sup>344</sup> El Ministerio de Cultura realizó en 1990 una encuesta sobre “Equipamientos, prácticas y consumos culturales de los españoles”. Gracias a la iniciativa de CIRES, una sociedad creada por la Fundación Bilbao Vizcaya y la Caja de Madrid, con el objeto de promover la investigación social en las universidades españolas, se han realizado dos encuestas tanto en 1990 como en 1994. En abril, la empresa de investigaciones Eurodoxa, dirigida por el profesor Martín Serrano, realizó la encuesta titulada “Estudio sobre la sociedad lectora” por encargo de Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. En 1990 la revista Reader's Digest realizó junto con Euromonitor una investigación entre diecinueve países europeos. En la misma línea de comparación entre distintas naciones la Fundación Bertelsmann de la boyante empresa editora alemana, encargó la realización de una encuesta al Instituto Demoskopie en Alemania, España, Francia, Holanda, Hungría e Inglaterra) en 1997. En diciembre del mismo año el equipo Tábulas V dirigido por Amado de Miguel y Isabel de Paris, realizó una encuesta a instancias de la Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros. El problema de este estudio es que se restringe a las grandes poblaciones (con más de 10.000 habitantes) lo cual deja de un lado gran parte de la comunidad de lectores). El Centro de Investigaciones Sociológicas también llevó a cabo un estudio de hábitos de lectura en 1987 y en 1997. Por supuesto la pregunta que hacen en cada caso es diferente: 1) Han leído como mínimo un libro en el año. 2) Incluye a los mayores de quince años y a los lectores de libros escolares. 3) Leen al menos una vez al mes. 4) Población mayor de dieciséis que lee al menos un libro al año. 5) Personas que están leyendo algún libro. 6) Excluye los lectores de libros de texto, o a los que por razones profesionales o de trabajo leen. Sólo aparecen los “buenos lectores” que aceptan leer “con frecuencia”, “de vez en cuando” o “raramente”. Estos datos aparecen en: Ignacio Gómez Soto, *Mito y realidad de la lectura: Los hábitos lectores en la España Actual*, Madrid, Endymión, 1999.





Haría falta hacer un estudio de los géneros que son aceptados por el público. Por otra parte, conocido es que las mujeres leen más que los hombres, sin embargo hasta el momento no contamos con datos que lo verifiquen.<sup>345</sup> Dentro del porcentaje de libros hay que tener en cuenta que están incluidas las siguientes materias: creación literaria, infantil y juvenil, libros de texto, científico técnico, ciencias sociales y humanidades, libros prácticos o de tiempo libre, diccionarios o enciclopedias, cómics entre otros. Así que, a falta de cifras reveladoras, no podemos conjeturar una cantidad muy alta.

#### GENERACIONES Y CORRIENTES LITERARIAS EN NARRATIVA

Aunque la crítica se ha empeñado en ordenar la historia literaria como un conjunto de alternancias de estilos y autores, lo cierto es que en la década que finalizaba el siglo, la publicación de libros y la búsqueda de nuevos fenómenos editoriales, acelera el mercado por lo que es difícil localizar esas inflexiones. Conforme avanzan los años, además, escasean los membraes con los que dar nombre a los fenómenos.<sup>346</sup> Los breves trazos que,

<sup>345</sup> A pesar de su exhaustividad, en el trabajo antes citado de Gómez Soto no aparece ninguna mención a los hábitos de lectura de los dos géneros. Tampoco hay alusión alguna en el volumen compilatorio: José Antonio Millán (coord.), *La lectura en España: Informe 2002*, Federación de Gremios de Editores de España, Madrid, 2002.

<sup>346</sup> Ángel García Galiano, por ejemplo, aunque emplea algunas de las agrupaciones tradicionales como el “novecentismo”, no gusta de las clasificaciones generacionales y prefiere basarse en la fecha de nacimiento para ordenar un corpus de autores nacido a lo largo de cinco décadas. Este autor también aventura unas características en la narrativa de estos años: 1. “una literatura que (...) apenas osa rozar el territorio de la fantasía”. 2. “Búsqueda de la universalidad a partir de la creación de territorios imaginarios profundamente españoles” y 3. “Una literatura (...) que se propone inventar mundos en los que nazcan personajes que

a pesar de todo, la crítica se ha esforzado por dar nos van a servir de guía en cuanto a las tendencias. A continuación vamos a presentar aquellos que han afectado a nuestros cuentistas ya que, como decíamos páginas arriba, la situación de inclusión-exclusión de ellos es una de las coordenadas a tener en cuenta a la hora de ubicar un autor en el sistema. Claro que, como el corpus de nuestros escritores comprende a algunos nacidos a principios de siglo, sumar todos los parámetros supondría hacer casi una breve historia literaria.

Los más veteranos convivieron o tuvieron que acarrear con la llamada “generación del medio siglo”.<sup>347</sup> Fueron escritores que vivieron la experiencia de la Guerra Civil en su infancia y de ahí que fueran llamados los “niños de la guerra” ya que, a diferencia de los que tuvieron que participar activamente en ella, ellos sufrieron sus consecuencias en una infancia marcada por el conflicto. El cuento literario gozó de una gran simpatía entre estos escritores del medio siglo, optaron por este género para hablar de la vida y de la situación de los desfavorecidos y vieron en él una manera de llegar a un mayor número de lectores. En los noventa algunos nos abandonan como Ignacio Aldecoa (1969), Jesús Fernández Santos (1988), Juan García Hortelano (1992), otros, como Antonio Prieto, se dedicaron exclusivamente a la novela, Sánchez Ferlosio permaneció callado<sup>348</sup>, Jesús López Pacheco fallecido en 1997 dio a la luz en 1990 su libro *Lucha contra el Murciélagos*.<sup>349</sup> Para los restantes autores, los noventa son años de recogida de galardones y de definitiva consagración. Algunos de ellos ven publicados (o incluso reeditados) sus cuentos completos (como Martín Gaité o Ana María Matute), otros forman parte de antologías para

---

reflexionen sobre su condición” (*El fin de la sospecha: Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 23-36 y p. 17).

<sup>347</sup> Durante los años noventa siguen en las trincheras literarias autores más veteranos que los citados en nuestro trabajo, como Francisco Ayala, Camilo José Cela, Miguel Delibes o Rosa Chacel, sin embargo, su ausencia se debe a que durante los años estudiados no publican ningún volumen de cuentos original que no implique una reedición o selección de sus relatos existentes. Así sucede en el caso de Camilo José Cela quien en 1994 da a la luz *La dama pájara y otros relatos* (Madrid, Espasa-Calpe).

<sup>348</sup> En 1951 había aparecido *Alfanhuí* seguido de otros dos relatos «Y el corazón caliente» y «Dientes, pólvora, febrero» (Barcelona, Destino, 1961). Ese silencio narrativo que hemos mencionado ha afectado, por supuesto, a su producción cuentística que no ha dado de nuevo a la luz hasta *El geco: cuentos y fragmentos* (Barcelona, Destino, 2005). Como veremos más adelante, Antonio Pereira se encuentra a medio camino de dos generaciones: la del medio siglo y el denominado “grupo leonés”.

<sup>349</sup> Ya hemos hablado, líneas más arriba, de los escritores: Juan Marsé, Ricardo Doménech y Juan García Hortelano.

especialistas (Medardo Fraile, Antonio Pereira y José Jiménez Lozano).<sup>350</sup> En lo que se refiere a su literatura, mientras en sus comienzos se mantenían apegados al realismo social, en los noventa se evolucionan hacia lo fantástico, hacia el ensayo experimental o, simplemente, hacen uso de las posibilidades que ofrece el género cuento. Hay que decir, que durante estos años los propios autores colaboraron a consolidar la noción de “grupo” con sus antologías como *Los niños de la posguerra* de Josefina Rodríguez de Aldecoa y *Cuentos de la posguerra* por Medardo Fraile, mientras que otros como Pereira se han intentado distanciar.<sup>351</sup>

Otros escritores publicaron en los sesenta, fueron estos años según Gonzalo Sobejano de continuación del realismo social, de la novela estructural (en la que incluye la obra de Martín Santos) y de los experimentales.<sup>352</sup> En los setenta, mientras algunos eran ya escritores de renombre otros se formaban en aquellos años de novelas sin argumento, o bastante debilitado, con personajes difuminados, que usaban el perspectivismo, el monólogo interior, los laberintos narrativos llenos de saltos narrativos.<sup>353</sup> Aparecieron algunas agrupaciones como aquella polémica nómina de los jóvenes poetas a los que José María Castellet colocó una exitosa etiqueta: los “novísimos”.<sup>354</sup> Estos veteranos que han sido, en mayor o menor medida, partícipes y testigos de estas tendencias, se encuentran, además, en diferentes momentos de actividad y consagración. Tras medirse con unas circunstancias del mercado y unas modas literarias del diferentes, se adaptan a los nuevos tiempos y llegan a los noventa con todo su bagaje y sorprendiendo a sus lectores. Ana

---

<sup>350</sup> Antonio Pereira, *Recuento de invenciones*, José Carlos González Boixo (ed.), Madrid, Cátedra, 2004; Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, María del Pilar Palomo (ed.), Madrid, Cátedra, 2000 y *Escritura y verdad: Cuentos completos*, Ángel Zapata (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004; José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, Amparo Medina Bocos (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.

<sup>351</sup> Josefina R. Aldecoa, *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983; Medardo Fraile (ed.), *Cuento español de posguerra*, *Op.cit.*

<sup>352</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975.

<sup>353</sup> Santos Sanz Villanueva, “La novela de los setenta: de la vida a la creación autónoma”, *República de las letras*, 1989, 24, pp. 128-135.

<sup>354</sup> Los nueve novísimos eran: Ana María Moix, Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa, Leopoldo María Panero, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Guillermo Carnero y Pere Gimferrer (Nueve novísimos poetas españoles, Seix Barral, Barcelona, 1970). En torno a esta antología se armó un gran revuelo ya que muchos consideraron que ese marbete era una operación publicitaria, el crítico, además, se

María Matute publica *La virgen de Antioquia* que verdaderamente había escrito con anterioridad pero no había logrado publicarla por la censura. Juan Eduardo Zúñiga, despierta ante el público en los ochenta y continúa su trayectoria hasta la actualidad. Escritoras como Elena Soriano, Rosa Regas o Carme Riera tras distintas trayectorias, llevan a la imprenta algunas de sus principales obras en estos años.

Muchos de los noveles que cultivaron el género en los ochenta formaron parte de la “Nueva narrativa”. En la acuñación de este nombre tuvo mucho que ver la iniciativa editorial. Ya en 1971 Carlos Barral y José Manuel Lara Bosch, en una breve alianza entre ambos, habían intentado a lanzar a algunos autores emergentes, sin embargo, fracasaron estrepitosamente ya que sus obras no alcanzaron la difusión esperada entre el público.<sup>355</sup> Realmente en los primeros años tras la muerte de Franco habían tenido un gran éxito los libros de tipo histórico que reflexionaban sobre el reciente pasado pero tras este periodo el país necesitaba la renovación de la cultura. Por fin, en 1985 comenzó a hablarse en los medios culturales de una “nueva narrativa”, a partir de varios hitos. El primero fue la novela de Manuel Vázquez Montalbán *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza (1975) que recogía los logros estilísticos, técnicos y narrativos logrados en los años anteriores, junto al placer y el gusto por contar una historia. Otro momento importante fue la *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero, ambientado en el mundillo periodístico madrileño de la época, trataba de los enredos sentimentales dentro de un grupo redactor. El tercer hito, que ha sido tomado como punto de inflexión en el cambio de rumbo de la narrativa española de los ochenta, fue *Belver Yin* de Jesús Ferrero.<sup>356</sup>

Por supuesto este fenómeno tuvo una respuesta desigual en la crítica. A la pregunta de si existía o no una “nueva narrativa”, Constantino Bértolo reconocía que, tras el intento

---

desdecía de algunas afirmaciones previas sobre la vigencia del socialrealismo, lo que hizo que el libro tuviera una resonancia cultural muy superior a la que suele alcanzar la poesía.

<sup>355</sup> Estos autores fueron Ana María Moix, Carlos Trías, Félix de Asúa, Javier Fernández de Castro y Javier del Amo (en Barral) y Ramón Hernández, Manuel Vázquez Montalbán, Federico López Pereira, José María Vaz de Soto y José Antonio Gabriel y Galán (Planeta).

<sup>356</sup> Sobre este proceso de consolidación de un grupo de escritores en el mundo editorial véase: Sergio Vila-Sanjuán, *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003, pp. 141-172.

de 1972, por fin había llegado el momento de inaugurarla.<sup>357</sup> La década de los ochenta se caracterizaba por la coexistencia entre la generación del realismo (García Hortelano, Martín Gaité y Marsé), con los escritores experimentalistas (Benet), y el núcleo de esos narradores recién descubiertos. Los nuevos tiempos eran favorables para la libertad creativa más allá de las dos estéticas vigentes del realismo y el experimentalismo. Sin embargo, Bértolo no juzga su calidad aduciendo a la falta de perspectiva y a que el bosque está bastante poblado con un sin fin de tendencias: “novela histórica, novela de amor, novela erudita, realismo mágico, novela psicológica, novela costumbrista, novela negra, nueva narrativa madrileña, nueva novela andaluza y novelas de los presentadores de televisión española”, de tal modo que estas opciones pueden ocultar “una literatura caracterizada por la representación de un mundo superficial, *light*, que nada pone en entredicho”.<sup>358</sup>

Tras estos éxitos, las editoriales empezaron a favorecer la publicación de los libros de escritores españoles: Alfaguara, perteneciente al grupo liderado por Polanco, quería publicar escritores autóctonos e impulsó al “grupo de león”, una literatura castellana y austera, según verían algunos. Sus principales autores, José María Merino y Luis Mateo Díez, habían vuelto, cada uno en su estilo, “al placer de contar historias, a la novela tradicional, o casi”, tras el denominado “atracción de experimentalismo artificioso” de los setenta y finales de los ochenta.<sup>359</sup> Ambos se habían conocido de jóvenes, tenían una misma procedencia, y habían participado en un experimento literario llamado Sabino Ordás. A ellos se sumó Juan Pedro Aparicio. En resumen, estos tres escritores dejaron de manifiesto que a diferencia de Ferrero, defendían la tradición española frente a la literatura extranjera. A la vez en esos años, concretamente 1983, nació el nuevo Premio Herralde que sirvió para dar el espaldarazo a una colección que en el seno de Anagrama iba a dar sus primeros pasos: “Narrativas Hispánicas”.<sup>360</sup>

---

<sup>357</sup> Constantio Bértolo, “Introducción a la narrativa española actual”, *Revista de occidente*, 1989, 98-99, p. 29.

<sup>358</sup> Constantino Bértolo, “Introducción...”, *Ibid.*, pp. 55 y 58.

<sup>359</sup> Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha...*, *Op.cit.*, p. 16.

<sup>360</sup> En esta primera convocatoria resultaron finalistas Paloma Díaz-Mas con *El rapto del Santo-Grial* e *Impostura* de Enrique Vila-Matas. El ganador fue Álvaro Pombo con *El héroe de las mansardas de Mansard*.

Claro que, en la década de los noventa, los escritores de la “nueva narrativa” como Rosa Montero, Félix de Azúa, Jesús Ferrero, Juan José Millás, Muñoz Molina, Javier Marías y Eduardo Mendoza, ya han logrado su consagración y su mercado. Algunos de estos narradores nacidos en los cuarenta ya no se pueden llamar muy “nuevos” pues su juventud ya roza la cuarentena. El mundo editorial que constantemente se alimenta de “fenómenos” literarios y de “obras imprescindibles” tiene que buscar nuevas figuras. La literatura gana si es de “actualidad” y así se nos intentan vender los “últimos”, “recientes”, “nuevos” autores. Siempre ha habido escritores jóvenes (Rilke, Vargas Llosa, Carson McCullers, Truman Capote, Ribeiro... comenzaron con veinte años), pero durante décadas las editoriales nacionales han prestado poca atención a los noveles, dejando que estos se curtieran en el circuito de premios o en el de las editoriales alternativas. Sin embargo, hoy en día la situación ha cambiado. Los lectores de “la movida” han madurado y han sido reemplazados por jóvenes que ya han nacido alejados de la dictadura y rodeados por la bonanza económica y la ideología sin valores. Este público joven, con un buen nivel adquisitivo, una razonable formación, está necesitado de signos de identidad, referencias culturales más próximas sus “nuevas” vidas cotidianas. En este contexto, las editoriales experimentan y se descubren que lo nuevo vende tanto o más que lo consagrado, descubren el filón y no hay una que se precie que no tenga en su catalogo a lo más joven y descollante del mercado. En fin, el caso es que pocas veces ha habido más escritores jóvenes en las estanterías de las librerías. Aparecen entonces los autores más jóvenes como Ray Loriga, Espido Freire, José Ángel Mañas, David Trueba o Pedro Maestre. Entre nuestros cuentistas se encuentran Lucía Etxebarría, Care Santos, Juan Manuel de Prada, o Josán Hatero. Era la generación de los chicos y chicas que a comienzos de 1991 andaban alrededor de los 30 años. Si ya habían pasado los novísimos, los nuevos narradores... ¿cómo llamar a los nuevos? En la antología del cuento *Páginas amarillas* su editor utilizó la denominación de «generación X», bautizada así por el libro del escritor norteamericano Douglas Coupland, formada por los sucesores de los *yuppies* con ingresos...<sup>361</sup> En su lanzamiento tuvo mucho que ver el premio concedido por la editorial Destino, ese Nadal que ganó una jovencísima Carmen Laforet con *Nada* cuando sólo tenía veintidós años. En 1994 ganó Rosa Regás, una

---

<sup>361</sup> Antonio Gutiérrez Resa, *Sociología de valores en la novela contemporánea española (la generación X)*, Madrid, S.M., 2003, p. 19.

escritora que había tenido una etapa en el mundo editorial y que había trabajado como intérprete. Sin embargo lo que llamó la atención en esa edición fue el finalista José Ángel Mañas que había presentado sus *Historias del Kronen*, un libro en el que los personajes viven obsesionados por películas como *La matanza de texas*, de Tobe Hopper, o *Henry, retrato de un asesino* de John Mac Naughton, o por un libro como *American psycho* de Brett Easton Ellis. El protagonista, un joven acomodado, es incapaz de involucrarse en nada de lo que vive y, más bien lo contempla todo con frialdad. Mañas, como otros contemporáneos, reconocía entonces la influencia de escritores y artistas norteamericanos como Raymond Carver y Andy Warhol. Las ventas de ese libro se dispararon, sobre todo a raíz de la película de Montxo Armendáriz. Este libro pasó a ser el prototipo de una nueva escritura llena de violencia arbitraria y desolación generacional. En los siguientes años el premio se dedicó a consagrar a autores veinteañeros como Pedro Maestre que se alzaba con el galardón por su libro *Matando dinosaurios con tirachinas* (1996). Dos años después llegó una no tan joven Lucía Etxebarría con su *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998).

Su despliegue en los medios también es llamativo, no sólo consiguen que sus obras se conviertan en películas, sino que ellos mismos nacen como fenómenos mediáticos, sus obras obtienen importantes premios literarios o “son noticia” por ejemplo, cuando Lucía Etxebarría ganó el Nadal y al poco salieron publicadas unas fotografías en la revista *Dunia*, supusieron un pequeño revuelo en torno al prestigioso premio. Casi por primera vez la crítica puso en duda la limpieza del Nadal pues consideraba que esta concesión era tan sólo una operación publicitaria. Más adelante otras editoriales se sumaron a esta dinámica y promocionaron con fuerza a estos autores ante la estupefacción de algunos que se escandalizaban contra la idea de que la juventud pudiera ser en sí misma un valor literario. Entre ellos se encontraba Santos Sanz Villanueva quien valoraba negativamente la amalgama de productos disponibles (ficciones históricas, relatos metaliterarios, culturalistas y con abundantes citas intertextuales, la novela negra o policíaca) pues ocultaba la carencia de una visión crítica y problemática de la realidad: “Las grandes cuestiones actuales –la droga, el paro, los cambios de mentalidad, recientes, la ética del dinero fácil, la pérdida de la memoria histórica, los nuevos valores juveniles...- parece como si no existieran y

aguardan la novelación cumplida”.<sup>362</sup> La comercialización de la literatura ha impuesto una narrativa efímera que sufre la hegemonía de las ventas, su juicio es bastante taxativo: “esa variedad tiene algo de espejismo porque la limita el auge arrasador de un puñado de subgéneros que, en última instancia, son los que predominan en una sociedad de consumo que obliga al escritor a inclinarse de manera más o menos consciente por las formas de mayor aceptación”.<sup>363</sup> Santos Sanz Villanueva baraja un adjetivo para nuestra narrativa que se difundió a comienzos de los ochenta, era ese “relato *light*, de brumosos perfiles geográficos, temporales y morales y, acorde con esta época superficial y llena de prisas, de muy breve extensión”.<sup>364</sup> Según el crítico para salvar la literatura los nuevos escritores: “Deberán liberarse de la casquería que tanto gusta a alguno y sumar otras fuentes a la exclusivista del minimalismo. Y tendrán que aprender que la lengua ha de remontar la imitación de la precariedad excesiva de la calle, por mucho que reproduzca la jerga de la calle”.<sup>365</sup> José Antonio Fortes suscribía la opinión de Camilo José Cela quien ya en 1989, había arremetido contra “la nueva narrativa (que) la forman novelistas de catequesis” contra “los nuevos escritores (que) son muy obedientes, demasiado dóciles”. Fortes criticaba a los autores que se alineaban con el régimen socialista imperante y que pertenían a sus camarillas a los que llama “los 150 novelistas” de San Luis y Carmen Romero. El crítico habla de un ejército de melifluos entre los que se encontrarían: Juan José Millás, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Marías, Cristina Fernández Cubas, Vila-Matas, Molina Foix, Justo Navarro, Julio Llamazares, Muñoz Molina, productores de: “la basura literaria, las más defectuosas mercancías, las cacharrerías posmodernas, las chorradas de niños y niñas que mojan la cama y cuentan sus mediocres terrores nocturnos, pesadillas, pamplinas, parvulismos, pastiches melodramáticos o los efluvios vesánicos nada libertinos en iniciaciones carnales de tres al cuarto”.<sup>366</sup> Entre toda esta suma de impropiedades, atacaba el

---

<sup>362</sup> Santos Sanz Villanueva, “El archipiélago de la ficción”, *Ínsula*, 1996, 589-590, p. 3.

<sup>363</sup> Santos Sanz Villanueva, “El archipiélago...”, *Ibid.*, p. 3.

<sup>364</sup> Santos Sanz Villanueva, “El archipiélago...”, *Ibid.*, p. 3.

<sup>365</sup> Santos Sanz Villanueva, “El archipiélago...”, *Ibid.*, p. 4.

<sup>366</sup> José Antonio Fortes, “Del *Realismo sucio* y otras imposturas en la novela española actual”, *Ínsula*, 1996, 589-590, p. 27.



“invento” de una narrativa cercana al *dirty realism* de David Leavitt, Paul Auster, Tobías Woolf y otros. Bajo esta denominación advertía el interés del mercado por emparentar nuestra literatura con las exitosas corrientes de moda.

Afortunadamente, no todo eran críticas a los escritores jóvenes, Germán Gullón señalaba valoraba positivamente su componente oral, su compromiso con la realidad y el mundo, y la fluidez de su narrativa aunque también apunta el defecto de su inconsistencia conceptual otros errores formales en su sintaxis y léxico tal vez demasiado lleno de coloquialismos.<sup>367</sup> Intenta explicar sus deslices pues opina que quizá el despegue a la consistencia conceptual es ignorancia por la juventud, desinterés elegido (o heredado), opción estética más que una simple vulgaridad. Gullón exterioriza la culpa y acusa el estado de mercantilización de la literatura:

Diría que ese impulso psíquico denominado inspiración nace casi mediatizado por los modos de transmisión. Hoy los libros se componen y editan, paradójicamente, con menor libertad por parte del artista, porque los editores, la comercialización y demás los afecta quizá en exceso. O sea, que las condiciones de la era del esteticismo –los siglos XVIII y XIX, el romanticismo sobre todo– desaparecieron largo tiempo ha.<sup>368</sup>

La crítica en busca de un orden de las cosas, de unos rasgos principales o corrientes orientativas del *continuum* literario, pierde la perspectiva al analizar los fenómenos que tan cercanos se encuentran a su tiempo. Por eso, si partimos de los manuales sobre la novela o la literatura contemporánea apreciaremos que se describen no tanto tendencias narrativas sino cuestiones que afectan al mercado. Llama la atención el auge de las escritoras que ya se habían incorporado al mundo literario en los ochenta. Un fenómeno que se explica por a la normalización de los papeles sociales, con la progresiva desaparición de tradicionales limitaciones y por otro lado al descubrimiento de universos narrativos con gran predicamento entre el público. Hay quien desprecia el valor literario de la identificación, ese poder que tiene la ficción de sentirnos incluidos en su seno, de vernos reflejados en un

---

<sup>367</sup> Germán Gullón, “Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)”, *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 31-33. Según el autor no entiende la razón por la cual fueron tan mal recibidas estas novelas: “porque ningún crítico pasó de decir que había mucho sexo, drogas y rock and roll en sus novelas” (“Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 275-276).

<sup>368</sup> Germán Gullón, “Cómo se lee una novela...”, *Ibid*, p. 31.

espejo de palabras, de sentir esa catarsis que sufre el brechtiano desprecio. No por ser criticado, deja de existir el fenómeno ni de ser percibido por los lectores quienes buscan encontrar en la literatura modelos de comportamiento, seres semejantes, expresiones de sus propias inquietudes y su idiosincrasia. Las lectoras que han vivido los cambios sociales de los ochenta quieren encontrar respuestas para las nuevas circunstancias a las que se han tenido que adaptar y para las que no encuentran soluciones en los modelos de sus predecesoras.<sup>369</sup> Por este motivo tienen éxito aquellas obras que muestran personajes femeninos acechados por una realidad difícil que les hace cuestionarse su identidad.

Otra tendencia del mercado editorial que influyó en el cuento a partir de los años sesenta y, más intensamente, en los setenta y que ha llegado hasta nuestros días, fue la fluidez en el intercambio de obras a ambos lados del océano a raíz del famoso *boom* hispanoamericano. En el mismo año que fue publicada *Tiempo de silencio*, Mario Vargas Llosa ganó el Premio Seix Barral por *La ciudad y los perros*, y dio el pistoletazo de salida a la difusión en España de escritores del otro lado del océano.<sup>370</sup> Apoyados y mimados por los editores, sobre todo barceloneses, llegaron Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Carlos Fuentes, Ernesto Sábato junto a los maestros Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Juan Rulfo. El éxito de sus novelas demostró entonces una tendencia hacia una nueva narrativa que debía superar la etapa experimental y que daba paso a la fantasía, la imaginación y el juego con el lenguaje. Estos nombres y algunos de sus epígonos se fueron consolidando durante los setenta en una amplia comercialización de sus títulos y de hecho se encuentran en la base formativa de gran parte de nuestros cuentistas. Según Antonio Becerra, hasta los noventa el público español era reacio a las innovaciones de los escritores hispanoamericanos que no cuadraran con el horizonte de expectativas del *realismo mágico*. De hecho se ha llegado a hablar del *babyboom* aprovechando las connotaciones que tenía el juego de palabras. Hoy en día la mayor parte de las editoriales españolas han potenciado la publicación de novelas y libros

---

<sup>369</sup> Pilar Nieva de la Paz, “Modelos Femeninos e indeterminación de la identidad: *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), de Lucía Etxebarría, y *Atlas de geografía humana* (1998), de Almudena Grandes”, *Hispanística* XX, 17, 1999, pp. 199-213

<sup>370</sup> Quien señala esta fecha como trascendental es Santos Sanz Villanueva, “El cuento de ayer a hoy”, *Op.cit.*, p. 32.

de cuentos de autores hispanoamericanos, para ello tan solo hace falta acercarse a los catálogos de editoriales como Tusquets, Seix Barral, Anagrama, Debate, Destino, Plaza y Janés, Espasa Calpe, Lengua de Trapo y Alfaguara, entre otros muchos que están ayudando a romper las barreras entre los narradores de los países hispanoamericanos y España.<sup>371</sup> Por otra parte, algunos premios literarios de los últimos años han apoyado a los nuevos nombres: ahí están los Herralde a Bayly (1997) y Bolaño (1998) o el Premio Primavera a Ignacio Padilla (2000). Hoy en día han sido publicados por sellos españoles o grupos internacionales autores como Rodrigo Fresán, Mario Mendoza, Juan Villoro, Jorge Franco, Edmundo Paz Soldán, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Iván Thays, Santiago Gamboa, Cristina Rivero Garza, Jorge Volpi, Ignacio Padilla o Alan Pauls

El panorama que ofrece el mercado y que el lector contempla en los escaparates de las librerías, está caracterizado por el auge de los subgéneros pues todo tiene cabida, la novela lírica, memorial, histórica, negra, policíaca o de intriga, psicológica. Para algunos esta heterogeneidad de formas, la tolerancia a la inclusión de la literatura de masas, sobre todo en la novela de género, o el énfasis en la autoconciencia, son consecuencia de los cambios estéticos de la posmodernidad.<sup>372</sup> La vigencia y características de esta corriente es uno de los debates estéticos del momento. Este término aparece mencionado en gran parte de las descripciones de época, sin embargo sus límites aparecen mezclados entre las causas y los efectos, entre los fenómenos y las explicaciones. Las ideas de la posmodernidad se popularizaron a partir de la publicación de *La Condición Posmoderna* de Jean-François Lyotard en 1976, que fue traducido en 1984 por Mariano Antolín Rato.<sup>373</sup> Su aportación consistía en un cuestionamiento de los sistemas en vigor principalmente al sistema analítico-referencial predominante en el pensamiento occidental tras la revolución cartesiana. Gonzalo Navajas ha señalado que además de la quiebra con el método cartesiano, en literatura la posmodernidad ha supuesto la ruptura del concepto de literatura

---

<sup>371</sup> Eduardo Becerra, “La narrativa hispanoamericana en España”, *Letras libres*, abril 2002.

<sup>372</sup> María Isabel de Castro, “Tendencias de la novela española actual”, María Isabel de Castro y Lucía Montejo, *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED, 1991, p. 22-23.

<sup>373</sup> Los ideólogos más destacados en este área son Jean Baudrillard, Theodor Adorno, Jean F. Lyotard, Michel Foucault, Gianni Vattimo, Jacques Derrida y otros.

según los conceptos universales de clasificación y evaluación y la oposición al concepto orgánico de la obra.<sup>374</sup> La literatura está abocada al *no conocimiento* ya que el mundo no es una entidad que exista por sí misma sino una construcción artificial de la razón. La novela intentará la descalificación del conocimiento anterior, engañoso mediante dos procedimientos: o bien un texto desmitificador, o un texto que es un fin en sí mismo. Este pensamiento ha traído consigo la fusión del espacio y del tiempo en la narración y la percepción difusa de la realidad, así como los distintos puntos de vista del o de los narradores, junto a la simultaneidad de los géneros, especialmente en la novela, la ruptura de las técnicas clásicas, abolidas por una absoluta libertad tanto en estilo, forma y fondo. Las imágenes y el texto, la cultura de masas y la “gran literatura”, la realidad y la ficción, comparten un mismo espacio. Esto supone una nueva forma de ver la estética, un nuevo orden de interpretar valores, una nueva forma de relacionarse, intermediadas muchas veces por los factores post-industriales.

También se ha vinculado la posmodernidad con una ética de carencia de valores que se manifiesta en el actual relativismo cultural. Para Darío Villanueva esta ideología consecuencia del proceso vivido con la democracia, desencadena el auge de una narrativa invadida por la experiencia personal: “como si la libertad política y el adiestramiento en comportamientos morales y culturales más libres hubiese propiciado también la libertad de escritura del yo sobre sí mismo y sobre su entorno”.<sup>375</sup> Consecuencia del antirrealismo posmoderno es la inclusión del proceso de escritura en la literatura, un procedimiento que tiene como fin último el cuestionamiento de los límites de los principios y fundamentos de la ficción. El narrador contemporáneo simultanea sus funciones, la de crítico de la realidad, de sí mismo, de su producto. La misma narración es tematizada y objeto de meticuloso estudio.<sup>376</sup> En los noventa se suman a esta senda Juan José Millás, Javier Marías, Álvaro

---

<sup>374</sup> Gonzalo Navajas, “Retórica de la novela posmoderna”, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Mall, 1987, pp. 13-40.

<sup>375</sup> Darío Villanueva, “Los marcos de la literatura española”, Darío Villanueva *et alii*, *Historia y crítica de la Literatura Española: Los nuevos nombres*, vol. 9, Francisco Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1992, p. 30.

<sup>376</sup> La novela española sigue esta corriente que ya había comenzado en los setenta: *Juan sin tierra*, de Juan Goytisolo, *Recuento*, *Los verdes de mayo hasta el mar* y *La cólera de Aquiles* de Luis Goytisolo, *Fragmentos de un Apocalipsis*, de Gonzalo Torrete Ballester, *Fabián*, de Vaz de Soto, *La muchacha de las bragas de oro*

Pombo, José María Merino, Alejandro Gándara, Juan García Hortelano, Javier Tomeo, Julián Ríos, Miguel Delibes, Camilo José Cela y Miguel Espinosa.<sup>377</sup> Hasta la tendencia tradicional realista, a partir de la posmodernidad, puede englobar una poética abierta y plural en la que caben pluralidad de voces:

que abarca desde el realismo arquetípico –en la frontera misma del simbolismo- de Adelaida García Morales, hasta el realismo político de Vázquez Montalbán, en los dos extremos del abanico, pasando por el realismo lúdico de Luis Mateo Díez, por el tan “literario” de Luis Landero, por el épico-elegíaco de Muñoz Molina o por la poética de la experiencia de Almudena Grandes y del último Eduardo Alonso, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la experiencia de lo *real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mimesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal... pero mimesis al fin ya al cabo, así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje.<sup>378</sup>

Lo cierto es que la crítica literaria española, concibe el posmodernismo como un movimiento irracional, anárquico, resistente a cualquier definición estable y estrechamente anticonvencional. En la medida en que las ideas de la posmodernidad se han ido difundiendo, también se han convertido en tópico en la discusión literaria. Nuestros escritores constantemente se verán obligados a adoptar una posición sobre este respecto.

Todo lo mostrado hasta ahora nos sirve para conocer el contexto de las voces que van a componer nuestro corpus. Es el momento de proceder a la presentación de los escritores a lo largo de la cual no vamos a establecer un orden por corrientes o tendencias, más bien intentaremos ofrecer una simple aproximación a sus nombres y obras que posteriormente se convertirán en el material investigado en los siguientes capítulos.

En lo que respecta al cuento, existe acuerdo a la hora de resaltar la gran heterogeneidad y complejidad de la situación del género durante estos años. Fernando Valls, habla de los cuentistas desde 1975 hasta 1990 y se exaspera afirmando que “no es

---

de Juan Marsé, y *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité. Esta es la nómina que señala Gonzalo Sobejano en “Ante la novela de los años setenta”, *Ínsula*, 1979, 396-397, pp. 1 y 22.

<sup>377</sup> Gonzalo Sobejano tres años más tarde señala tres tipos de “novela ensimismada”: uno consiste en el carácter innovador de la escritura y que denomina “neonovela”, un segundo tipo sería de carácter deconstructivo, en busca de desentrañar el género a modo de “antinovela”, y un último modelo donde prevalece el carácter autorreflexivo de la “metanovela”. Arriba hemos señalado a los autores que Sobejano incluye en este ensimismamiento ficcional: “La novela ensimismada (1980-1985)”, *España contemporánea*, 1988, 1, pp. 9-26.

<sup>378</sup> Juan Oleza, “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, 1996, 589-590, p. 42.

fácil señalar unas características generales que definan el trabajo de estos autores”.<sup>379</sup> Ramón Jiménez Madrid aborda el periodo mencionado intentando mostrar la convivencia de tres generaciones diferentes y con variedad de planteamientos: la del 36, el medio siglo y el 68.<sup>380</sup> Por su parte, Santos Sanz Villanueva dice que en los ochenta se pasa: “De la fantasía sin trabas al realismo de la vida cotidiana, del ensimismamiento sentimental al horror, de la temática histórica al gusto metaliterario, todo cabe en los más recientes cuentos”.<sup>381</sup> En 1994, con un mayor distanciamiento ante la década, José Luis Martín Nogales todavía se encuentra perdido en la amalgama de textos y escritores, lo que le lleva a mantener su visión ante la heterogeneidad de las manifestaciones del cuento:

Esta gran variedad de registros narrativos es una característica definitoria del cuento español contemporáneo, caracterizado hoy por una gran diversidad de tendencias, fórmulas, técnicas, actitudes narrativas, temas y estilos, que se concentran a veces en un cuento en particular o en un libro de cuentos o en los relatos que escribe un mismo autor y, en resumen en una época.<sup>382</sup>

---

<sup>379</sup> Fernando Valls, “El renacimiento...”, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>380</sup> En primer lugar Ramón Jiménez Madrid señala que siguen escribiendo una vez llegada la democracia autores consagrados de la Generación del 36 (Camilo José Cela, Antonio Pereira, Antonio Ferrer-Vidal, Álvaro Cunqueiro, Francisco Ayala, Francisco García Pavón, Gonzalo Torrente Ballester o Alonso Zamora Vicente) aunque en sus obras de madurez se advierte la preferencia hacia los tintes memorialistas y autobiográficos de sus relatos. En cuanto a la Generación del Medio Siglo, los que han sido denominados como “niños de la guerra” (Ignacio Aldecoa, Juan Benet, Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Juan García Hortelano, Antonio Ferres, López Pacheco, López Salinas, Martínez Menchén, Ana María Matute, o Lauro Olmo) algunos de ellos vieron como durante estos se publicaban sus cuentos completos, otros intentaban modificar sus planteamientos ante los nuevos tiempos asumiendo nuevos temas al dejar el pasado atrás. Conviviendo con todos ellos encontramos a la Generación del 68, los autores de los setenta, por entonces jóvenes iniciados en la literatura, entre cuya nómina está: Germán Sánchez Espeso, Javier del Amo, Esther Tusquets, Ricardo Doménech, Luis Mateo Díez, José María Merino, Álvaro Pombo, Javier Tomeo o Marina Mayoral (“Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)”, *Op.cit.*, pp. 55-66).

<sup>381</sup> Santos Sanz Villanueva estudia la evolución del cuento literario español desde 1936 hasta principios de los noventa en la que establece tres periodos: la primera posguerra caracterizada por la pervivencia, el medio siglo marcado por la reivindicación y, finalmente, los ochenta, caracterizados por la recuperación (“El cuento de ayer a hoy”, *Op.cit.*, p. 25).

<sup>382</sup> José Luis Martín Nogales distingue cinco tendencias en el cuento: 1) El cuento fantástico (Gonzalo Suárez, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, José Ferrer Bermejo, Pedro Zarraluki, Enrique Vila-Matas, Javier Tomeo, Ignacio Martínez de Pisón, Juan José Millás, Enrique Murillo, Agustín Cerezales); 2) Las nuevas formas del realismo que pueden presentarse tanto en un realismo crítico (Luis Mateo Díez), como en el memorialismo (Juan Eduardo Zúñiga, Blanco Aguinaga, Jorge Campos, Pilar Cebreiro, o Javier Delgado), el intimismo (Marina Mayoral, Ana María Navales, Soledad Puértolas), o el realismo urbano (Sergio Pámies, Ignacio Vidal Folch, Quim Monzó o Juan Madrid). 3) En tercer lugar pervive la tendencia experimentalista gracias a Ricardo Doménech, Raúl Guerra Garrido, Alberto Escudero, y a Germán Sánchez Espeso. 4) Por último destaca la importancia de los relatos de género policíacos (Antonio Muñoz Molina), de crímenes (Juan Madrid), de humor (Antonio Hernández), históricos (Paloma Díaz-Mas) o eróticos (Mercedes Abad y Ramón Iringoyen). 5) Por último distingue entre relatos líricos (Eloy Tizón, Antonio Pereira), teóricos (Alberto

Por su parte Nuria Carrillo insiste en la misma idea: que la variedad, en los temas y en las formas, constituye el rasgo más destacado del cuento español de los ochenta, lo cual imposibilita el establecimiento de líneas o pautas precisas para su ordenación. Por último Epícteto Díaz Navarro y José Ramón González hablando del periodo comprendido desde 1975 hasta final de siglo señalan que “puede afirmarse que la diversidad sería la característica del relato corto en las últimas décadas”.<sup>383</sup>

Antes de presentar la ficha individual de cada autor, las siguientes líneas conforman un esbozo de unos años en los que tienen cabida desde autores de la generación del 68, aquellos novísimos de la poesía, los “niños de la guerra”, los “nuevos narradores” posteriores a los novísimos, los escritores del exilio, y una reciente camada de nuevas voces. En los noventa, según José Luis Martín Nogales, el cuento se mantiene con la misma vitalidad que durante los años precedentes, en realidad el género es partícipe de las mismas tendencias que la narrativa en general.<sup>384</sup>

En primer lugar, sigue vigente una corriente realista, claro que, la impresión de conjunto puede estar distorsionada por la publicación en estos años de volúmenes compilatorios de varios autores donde recogen creaciones pertenecientes a otros periodos y momentos literarios. Así sucede con Elena Soriano quien publica por fin sus relatos de los cincuenta junto con otros de reciente factura que demuestran unos intereses diferentes. En estos años también publican sus compilaciones Carmen Martín Gaité y Ana María Matute recogiendo, en el segundo caso, relatos con un enfoque que posteriormente abandonó. Por

---

Escudero y Pedro García Montalvo) o dramáticos (Javier Tomeo) (“El cuento español actual...”, *Op.cit.*, pp. 63-64).

<sup>383</sup> En 2002 apareció una ambiciosa obra redactada por los dos autores citados cuya intención consistía en ofrecer un panorama del pasado siglo diferenciando entre diferentes momentos de la literatura española (1900-1939, y de 1939 hasta nuestros días). Su objetivo era dar una serie de datos sobre algunos autores (Rosa Montero, Javier Marías, Juan Manuel de Prada...) sin pretensión de ser totalmente exhaustivos (*El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 169).

<sup>384</sup> El autor afirma que: “El cuento se ha caracterizado desde principios de los noventa por la amplitud de registros narrativos con los que los escritores más jóvenes han afrontado su dedicación al relato. No sólo cada uno en relación con los demás escritores, sino incluso un mismo escritor en su personal producción cuentística”. En su descripción sigue manteniendo la clasificación diferentes corrientes dentro de los relatos, añadiendo a las nóminas antes mencionadas, nuevos nombres (Agustín Cerezales, José Antonio Millán, Cristina Fernández Cubas, Almudena Grandes, Ignacio Vidal-Foch, Enrique Vila-Matas o Pedro Zaraluki) (“Tendencias del cuento...”, *Op.cit.*, p. 36).

otro lado, la escritora salmantina no creó nuevos libros de cuentos durante los noventa, decantándose por recrearse en el género en sus novelas ya sean infantiles como *Caperucita en Manhattan* o para adultos como *La reina de las nieves*. Por otra parte, la extrema polisemia que tiene el término realismo engloba en realidad perspectivas bien diversas. Por un lado encontramos el realismo simbolista de José Jiménez Lozano o el retrato sórdido de los ambientes oscuros de Antonio Soler. Por otra parte, varios de los escritores de nuestro corpus han publicado sus cuentos en prensa periódica por lo que estos textos adquieren un cariz de documento social, así sucede con los macabros relatos de Juan Madrid, las eróticas historias de Francisco Umbral, y los textos sobre las rutinas y sorpresas de nuestra sociedad de Manuel Vicent o Juan José Millás. José Antonio Millán se interesa por una cotidianidad ausente en los libros, por reflejar aquello que se nos hace invisible. Independientemente del medio, con frecuencia salen a colación temas como el reciente conflicto bélico vivido en nuestro país en las obras de Luis Mateo Díez o Manuel Rivas. En el caso de Juan Eduardo Zúñiga, quien ha destinado varios volúmenes a la cuestión, trata este momento histórico con un estilo que lo aleja del realismo testimonial. A medio camino entre el autobiografismo y la ficción se encuentran las obras de algunos autores a los que les tocó vivir esos tiempos revueltos: Carlos Blanco Aguinaga, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez y Medardo Fraile. Lo cierto es que algunos autores, sobre todo relacionados con la generación del 68, reconocen rechazar el paradigma realista del medio siglo, mientras que autores más jóvenes como Josán Hatero, Gonzalo Calcedo o Lucía Etxebarria adoptan un realismo crudo de ascendente norteamericano, tratando asuntos como el sexo, la juventud, la angustia vital... Evidentemente, los autores no se limitan a una de estas tendencias, así Manuel Rivas combina relatos en la senda de lo popular tradicional, con otros que retratan los fenómenos más recientes de nuestra sociedad.

Aunque existe un importante conjunto de obras que tratan las complejidades de la existencia actual y los problemas de las relaciones humanas resulta difícil identificar esta tendencia con unos nombres ya que en realidad este asunto recorre las vértebras de la mayor parte de los cuentos analizados. Por ejemplo, los personajes de Josefina R. Aldecoa, generalmente pertenecientes a las clases acomodadas se enfrentan a delicados momentos vitales. Almudena Grandes también convierte en eje central de sus obras la metamorfosis de sus personajes a la madurez en sus *Modelos de mujer*. Aunque en el primer volumen de



Esther Tusquets, *Siete miradas sobre un mismo paisaje*, el carácter de libro iniciático, en *La niña lunática y otros cuentos* sus protagonistas también recorren una especie de aprendizaje vital muchas veces relacionado con sus experiencias amorosas. En verdad, el amor pasa a ser la temática central de los relatos de Rosa Regàs, Marina Mayoral, Adelaida García Morales, Rosa Montero, Esther Tusquets, Lourdes Ortiz, Nuria Barrios o Care Santos tratando tanto sus vertientes más platónicas como las más carnales. Al contrario de lo que a veces opina la crítica, esta preocupación por la intimidad de bastantes escritoras no implica que reflejen exclusivamente la femenina, por el contrario Soledad Puértolas se interesa por la psicología masculina. Por otra parte, esta temática tampoco es patrimonio de las mujeres, así lo demuestran Sergi Pàmies, Javier Marías, Bernardo Atxaga y Álvaro Pombo.

Partiendo de un marco realista, los escritores enfrentan a sus personajes a experiencias inusitadas que les hacen enfrentarse su rutina diaria (Soledad Puértolas). En los libros de Mercedes Abad concluyen en lo macabro, ya que lo importante para esta autora es sorprendernos con unas existencias inusuales. En la misma línea se encuentran Pedro Ugarte, Ignacio Vidal Folch, José Ovejero, Juan Bonilla o Quim Monzó cuyos protagonistas sufren la incursión de lo raro en lo cotidiano lo cual acerca estos relatos a los fantásticos.

Lo cierto es que la fantasía sigue con buena salud. Resultan ejemplares las trayectorias de José María Merino o Cristina Fernández Cubas que jamás han abandonado sus relatos en la senda de lo fantástico. Algunos autores como Muñoz Molina o Almudena Grandes, realizan incursiones esporádicas en sus trayectorias principalmente realistas, utilizando el recurso de la sorpresa sobrenatural o extraordinaria en sus relatos. Entre estos autores encontramos manifestaciones que van desde lo fantástico tradicional a la corriente de la extrañeza. Por ejemplo, Juan Eduardo Zúñiga o Mercedes Abad escriben relatos de corte decimonónico. Siguiendo el paradigma borgiano con un fantástico intelectual y complejo se encuentran Luis G. Martín o Ignacio Martínez del Pisón mientras que Bernardo Atxaga engarza con las raíces tradicionales del género. Un autor inquietante es Eloy Tizón quien logra a través de sus relatos líricos sin apenas esquema argumental, romper la lógica del lenguaje creando un efecto fantástico en el seno de un frase. Felipe Benítez Reyes opta por la recreación de un futuro hipotético en el cual no existe una tecnología avanzada por lo

que se adentra en el denostado subgénero de la ciencia-ficción. La totalidad de estas manifestaciones aparecen en la obra de un solo escritor: Agustín Cerezales, pues tantea tanto lo fantástico cotidiano como las conjeturas del futuro.

Por otra parte se emplean técnicas alejadas de la esencia tradicional del género, cuestionando sus límites. Hay que destacar que desde su nacimiento el cuento se ha dejado influir por otras formas literarias. La novela aportó la unidad estructural y sus técnicas narrativas mientras ella misma perdía su orientación y se fragmentaba creando un limbo genérico en el cual se encuentran algunas obras de Lucía Etxebarría, Bernardo Atxaga, Enrique Vila-Matas, Luis Mateo Díez, Nuria Barrios o Francisco Umbral. Los textos han pasado a transitar de un formato a otro, de una novela a una colección de relatos debido a las presiones del mundo editorial vigente. Por otra parte, el origen periodístico de algunos de los textos también ha afectado la concepción del cuento. Los escritores aprovechan las páginas de consumo diario para satisfacer su necesidad de publicar historias que luego reciclan en sus compilaciones de cuentos. En lo que respecta al parentesco entre el cuento y la poesía aparece reflejado en la obra de Cristina Peri Rossi, Elena Santiago, Clara Janés o Eloy Tizón. Por último, encontramos libros en los que se abordan los límites del ensayo abordando asuntos literarios que los aproximan a la metaficción.

Hemos encontrado un nutrido grupo de relatos que plantean el juego literario como núcleo de su materia narrativa. La nómina de estos autores es bastante extensa, de hecho le hemos dedicado un apartado en el último capítulo: José María Merino, Pedro Zarraluki, Bernardo Atxaga, Sergi Pàmies, Isabel del Río, Juan José Millás, Ana Rossetti, Juan Manuel de Prada, Felipe Benítez Reyes, Juan Bonilla, Pedro Ugarte, Hipólito G. Navarro, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Marina Mayoral, Luis Mateo Díez. En estos textos autores como Neus Aguado, Pedro Zarraluki o Carme Riera aprovechan para ofrecernos su opinión sobre el sistema literario. Otros como Ana María Navales o Juan Manuel de Prada se recrean en personajes incluidos dentro de la Historia de la Literatura, mientras que Nuria Amat utiliza los tópicos en torno a personajes literarios para construir sus teorizaciones ficcionales. Por otra parte Enrique Vila-Matas, uno de los escasos autores de cuentos que todavía buscan experimentar con el lenguaje, salpica sus obras con guiños intertextuales.

Por otra parte han cobrado gran importancia los relatos de género en un amplio abanico de tendencias: lo policíaco, lo erótico, lo histórico, el humor... En lo policíaco destaca Juan Madrid, escritor especializado en este género. Sin embargo encontramos relatos dispersos que siguen este modelo genérico entre los encargos realizados por Javier Marías o Antonio Muñoz Molina.<sup>385</sup> Lo erótico marcó la trayectoria de alguna de nuestras narradoras como Almudena Grandes o Mercedes Abad, sin embargo, su manifestación más directa aparece tanto en alguna obra aislada como *Cuentos de amor y de viagra* de Francisco Umbral, pero sobre todo en las antologías con esta temática.<sup>386</sup> De forma secundaria, el sexo recorre parte de la obra de autores jóvenes como Care Santos o Lucía Etxebarría, incorporado no como tema central, sino como una realidad más que no hace falta ocultar. En cuanto al humor, ha sido adoptado por escritores como Javier Tomeo o Carme Riera.

Por otra parte se ha difundido el cultivo de las formas hiperbreves tanto en las generaciones más veteranas (Juan Eduardo Zúñiga, José Jiménez Lozano), intermedias (Luis Mateo Díez, Medardo Fraile, José María Merino o Antonio Pereira) y sobre todo entre los jóvenes como Andres Neuman, Hipólito G. Navarro o Nuria Barrios. Del mismo modo que sucedía con el cuento, el microrrelato se ha mezclado con otros géneros. Así Javier Tomeo mezcla lo teatral y lo narrativo, el humor gráfico y el epigrama y Antonio Pereira experimenta con autobiografía y la minificción.

## LOS ESCRITORES DEL CORPUS

Varias generaciones de cuentistas nacidas en diversas circunstancias, con intereses divergentes, se enfrentan a un mismo entorno intelectual y conviven en la última década del siglo XX. En nuestro corpus contamos con autores nacidos antes de la contienda que vivieron con plena lucidez el conflicto que dividió al país en dos. Sin embargo, su temprana llegada al mundo no implicó en todos los casos unas trayectorias proporcionalmente

---

<sup>385</sup> Me refiero, por ejemplo, a «Sangre de lanza» de Javier Marías (*Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara bolsillo, 1999, pp. 151-213). De Antonio Muñoz Molina destacan: «Te golpearé sin cólera» (*Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988., pp. 87-130) y «La gentileza de los desconocidos» (*Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, 1993, pp. 203-225)

extensas, constantes y exitosas. En cada ficha vamos a intentar que aparezcan los siguientes datos: por un lado, el año de nacimiento y lugar donde se ha desarrollado su carrera literaria; en segundo lugar, los premios y apoyos institucionales, así como el de las editoriales, en tercer lugar, y cuando sea posible, la valoración de la crítica de sus obras o su inclusión en alguna tendencia, por último veremos su relación con los diferentes géneros. En lo que respecta al cuento, aclararemos cómo ha sido su dedicación (temprana o tardía, de encargo o vocacional) y también haremos una descripción temática de sus volúmenes para observar los derroteros de su poética implícita.

### *Juan Eduardo Zúñiga*

Quizá Juan Eduardo Zúñiga (Madrid, 1919) no sea de los escritores más reconocidos en la literatura contemporánea, si entendemos reconocimiento como aceptación por el gran público, sin embargo su trayectoria no ha pasado desapercibida para los lectores atentos. Puede que esta situación se deba a que no se trata de un escritor que siga las modas del momento, sino todo lo contrario, tal y como apunta Luis Beltrán: “Frente al escritor entregado a los deseos de un público y que busca cuidadosamente aquello que puede ser lo adecuado para ese público, el ideal de Zúñiga es el del escritor entregado incondicionalmente a la vocación de transformar su experiencia en belleza y verdad”.<sup>387</sup> Nacido en 1919, fecha que lo pone en relación con la generación del 36, su trayectoria se desarrolló en la cercanía de la corriente que se ha venido a titular “realismo social”, pero sus relatos de características propias, sus etapas de silencio lo apartaron del epicentro de las miradas. Su primer libro fue *El coral y las aguas* (1962) publicado bajo el nombre de “relatos” aunque realmente se trataba de una novela. Desde entonces ha ido dando a la imprenta un número escaso de títulos. Finalmente se dio a conocer años después con un

---

<sup>386</sup> Citábamos más arriba algunas antologías como la de Carmen Estévez (sel.), (*Op. cit.*) que era la continuación de la iniciativa llevada a cabo por Imelda Navajo, *Relatos eróticos*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

<sup>387</sup> Este apartado pretende servir de mera introducción, por este motivo no vamos a extendernos aportando las citas completas de los libros de cuentos escritos por estos autores ya que serán señaladas en cuando la ocasión lo requiera. Luis Beltrán Almería, “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 2000, XXV, 2, pp. 357-358.

libro de cuentos, *Largo noviembre de Madrid* (1980), en el que trataba el tema de la Guerra Civil.<sup>388</sup>

Según Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, todos los relatos que componen el volumen tienen lugar en el Madrid sitiado por lo que comparten una atmósfera común marcada por la angustia del asedio y de la amenaza constante de la muerte, los bombardeos y la derrota.<sup>389</sup> Aunque los horrores de la guerra son una temática crucial, lo que le importa al autor no es describir la truculencia de la sangre ni los muertos, sino el cambio que se produce en las personas en esas circunstancias de tensión. Su intención no es mostrar el lado épico de la contienda a través de grandes héroes o heroínas; sino más bien hablar de lo que sucedió en la capital a personajes corrientes e incluso bajos, llenos de miedo, dudas y sufrimiento. Podríamos decir que acaba proporcionando una visión, no de la Historia, sino de la intrahistoria madrileña durante la duración del conflicto. Su novedad consiste en que son cuentos realistas con un contenido simbólico. El autor se concentra en el alma de sus personajes, tal y como señaló Juan Jiménez Madrid, “penetra en la antesala del espíritu de una época, en el umbral de quienes fueron víctimas de una catástrofe y los asedia con el arma que le queda: la memoria”.<sup>390</sup> A diferencia de otros autores de su misma época se aleja del enfoque infantil de la guerra. Por otra parte, opta por personajes más bien complejos, en lugar de prototípicos: “héroes de ficción marcados por un destino adverso, por una guerra que aporta siempre la trasgresión completa de los destinos humanos y quiebra las aspiraciones y anula los anhelos y las realizaciones de los sueños humanos”.<sup>391</sup> Desde el punto de vista de la composición de estos relatos, el autor no busca el efecto final, la sorpresa o el desenlace artificioso, sino más bien prefiere dejar las historias abiertas como esperando a que alguien les ponga fin. En realidad, *Largo*

---

<sup>388</sup> El primer libro de cuentos de Juan Eduardo Zúñiga fue *Largo noviembre de Madrid* (Madrid, Alfaguara, 2003) a pesar de que anteriormente había publicado «Inútiles totales» (1951) un relato aparecido dentro de una colección colectiva sufragada por los propios autores, al que siguieron el libro mencionado *El coral y las aguas* (1962) y *Artículos sociales de Mariano José de Larra* (1976). El autor está relacionado con la llamada generación del realismo social. Por sus vínculos personales perteneció al denominado “grupo de Madrid” compuesto por Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Antonio Ferres y Fernando Ávalos.

<sup>389</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 180.

<sup>390</sup> Juan Jiménez Madrid, “La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga”, *MonteArabí*, 1992, 14, p. 10.

<sup>391</sup> Juan Jiménez Madrid, “La narrativa...”, *Ibid.*, p. 9.

*noviembre* fue el primer volumen de una antología sobre la temática del conflicto bélico español, a la que se sumaron *La tierra será un paraíso* (1989) y *Capital de la gloria* (2003).<sup>392</sup> En *La tierra*, el autor sigue con el mismo estilo, tipo de construcción y vocabulario que en *Largo noviembre*, pero el campo escénico es bien diferente. En este caso plantea historias en la más reciente posguerra, en los primeros años tras el conflicto dominados por el miedo de los derrotados, por tanto, sus protagonistas ejemplifican las aspiraciones y las inquietudes de quienes, además de tratar de comprender los acontecimientos históricos padecidos como espectadores y víctimas, intentan recuperar el sentido de su propia existencia personal. El tema más importante es la derrota, la persecución y la exclusión, vistas desde diferentes ángulos. Por ejemplo en «Antiguas pasiones inmutables», encontramos dos caras de un mismo momento histórico: por un lado tenemos al joven heredero, sin familia y con un gran capital que ha sobrevivido a la guerra y debe poner en orden sus negocios. Por otro lado, está la joven criada, hija de vencidos, que espera encontrar riqueza estableciendo relaciones con su amo.

La clandestinidad y sus peligros subyacen como esperanza y desesperanza de estos personajes. En «Las ilusiones: el Cerro de las Balas», junto con unos amigos que como él, están desorientados en esa situación política, encuentra una ilusión para seguir viviendo en la búsqueda de un doctor extranjero que vivía escondido en Madrid durante la contienda. Desde la ventana de su trabajo contempla la realidad circundante:

[...] y he aquí que un día Dimov señaló hacia el paisaje que teníamos delante, la mancha herrumbrosa de los barrios obreros, los pequeños tejados rojipardos de Vallecas que yo sabía eran los techos de las hambres y las incertidumbres, del miedo a las cárceles y a lo imprevisto, a no tener trabajo o estar obligados a pagar lo ineludible, y aún comprendiendo yo que era indiscreto, me apresuré a explicar lo que significaban los suburbios creados después de la guerra civil, [...] y yo aproveché para contarle a Dimov lo que estaba ocurriendo en el país: la persecución a toda idea de libertad y progreso, la destrucción sistemática a toda idea de libertad y progreso, la destrucción sistemática de la fe en ideales renovadores, y él dejó de mirarme y oí que murmuraba unas palabras, algo así como «será difícil, una ciudad tan grande».<sup>393</sup>

Zúñiga refleja en este párrafo, un régimen anquilosado que consiente la miseria en las barriadas y reprime cualquier intento de innovación. El autor madrileño utiliza los símbolos, como los papeles secretos y ocultos, que representan la clandestinidad. Así la

---

<sup>392</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *La tierra será un paraíso*, Madrid, Alfaguara, 1989.

<sup>393</sup> Juan Eduardo Zúñiga, «Las ilusiones: el Cerro de las Balas», *La tierra será un paraíso*, *Ibid.*, p. 12.

criadita de «Antiguas pasiones inmutables», se desprende de un paquete que le dio un excombatiente, en cuanto tiene ocasión, porque su hallazgo rompería cualquier futuro con su amante. Todo lo contrario del protagonista de «La dignidad, los papeles, el olvido» que pierde la vida por ocultar unos pliegos cuyo contenido desconoce. Con este volumen el autor, ya en su madurez literaria, fue finalista de Premio Nacional de la Crítica y del Premio Nacional de Narrativa. Finalmente, con el tercer libro de la trilogía, *Capital de gloria*, conquistó en 2003 el primer galardón mencionado y además el Premio Salambó y el NH de Relatos.<sup>394</sup>

Con este libro cerraba el ciclo y nos mostraba el deterioro espiritual de la población civil que trataba de escapar del Madrid republicano al borde de la derrota.<sup>395</sup> Ángel García Galiano ha dicho, y estamos de acuerdo, que las historias de Zúñiga muestran un “temblor” pues “bajo un aparente y «banal» costumbrismo, latén las vivencias marchitas de seres de carne y alma bamboleados por la locura en torno”, es el resultado de los contrastes entre la realidad pasada y presente.<sup>396</sup> En general la mayoría son personajes femeninos sobre los que planea el amor que les confiere una dignidad en su patética lucha contra el olvido y la muerte, es lo que da sentido al dolor de sus existencias. En ese escenario existe lo trágico y lo bello por lo que, de esta manera, el choque de ambos salpica de fatalidad el sentido de los relatos. Por otra parte, Madrid no solo es un lugar de destrucción, sino el de un tiempo extraordinario donde son posibles las metamorfosis milagrosas gracias a ese amor. Los personajes, evocan el paso del tiempo: “Pasarán los años y olvidaremos todo, y lo que hemos vivido nos parecerá un sueño, y será un tiempo del que no convendrá acordarse”. De esta manera, los recuerdos serán borrados por una pátina en la que no caben sentimientos vengativos.

Durante los años que ha tardado el escritor en cerrar esta serie, también publicó un curioso volumen de cuentos. En *Los misterios de las noches y los días* (1992), el autor

---

<sup>394</sup> Al escritor madrileño le ha llegado el reconocimiento en los últimos años. En 2003 recibió además de los premios arriba citados, el Círculo de Bellas Artes de Madrid le impuso su medalla de oro.

<sup>395</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *Capital de gloria*, Madrid, Alfaguara, 2003.

<sup>396</sup> Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha...*, *Op.cit.*, p. 77.

cambió totalmente de registro alejándose de ese realismo agazapado en una expresión innovadora y adoptando formas que engarzan tanto con la tradición, como con la moda de los textos hiper-breves.<sup>397</sup> Estos relatos de Zúñiga se aproximan al género fantástico decimonónico y muestran un gran conocimiento de los motivos románticos y del folclore pues en ellos reelabora temas y motivos tradicionales. En «La esfinge» una estatua habla con el ser humano, utiliza el recurso de las apariciones en «El perdón», misteriosos conjuros, mansiones desocupadas... En estos textos establece un juego de imaginación y realidad, un mundo impreciso y nostálgico de pasiones terrenales en el que, bajo las apariencias de la trivialidad, se esconden todas las potencias de lo mágico.

*Elena Soriano*

La trayectoria de esta escritora (Fuentidueña de Tajo, 1911- Madrid, 1996), marcada por la contienda y sus consecuencias, ha sido bastante irregular.<sup>398</sup> Hizo su aparición en el mundo literario en 1951 gracias a su primera novela *Caza menor*. En 1955 escribió una trilogía *Mujer y hombre: La playa de los locos, Espejismos y Medea* 55.<sup>399</sup> La primera de ellas fue rechazada por la censura así que, desengañada por las adversas circunstancias que rodeaban el mundo literario español, permaneció en silencio durante un largo periodo de tiempo en el que se dedicó a la edición. En 1969 fundó la revista literaria *El Urogallo* que editó y dirigió personalmente hasta 1975, pudiéndose relacionar con los autores más prestigiosos del momento, sobre todo españoles e hispanoamericanos. La escritora se encontraba callada, esperando la ocasión adecuada para volver a salir a la luz. Este hecho se produjo en 1986 con la publicación de *Testimonio materno*, una obra autobiográfica que trataba el tema de la muerte, en extrañas circunstancias, de su único hijo varón, Juan José, y en la que se adentraba en los problemas de la juventud con las drogas.<sup>400</sup> A finales de los ochenta aparecieron sus cuentos en una recopilación que era, en realidad, una cala en todas

---

<sup>397</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *Misterios de las noches y los días*, Madrid, Alfaguara, 1992.

<sup>398</sup> La obra de la escritora ha recibido una escasa atención por parte de la crítica, sin embargo, en los últimos años cabe destacar el trabajo de M<sup>a</sup> Paz Cepedello Moreno: *El mundo narrativo de Elena Soriano* (Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2007).

<sup>399</sup> En los años ochenta aparece la primera de ellas: *La playa de los locos*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

<sup>400</sup> Elena Soriano, *Testimonio materno*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.



sus preocupaciones a lo largo de estos años.<sup>401</sup> Finalmente, en los noventa reúne aquellos relatos junto a otros inéditos.<sup>402</sup> En este volumen observamos los contrastes entre sus diferentes momentos de creatividad. Los cuentos de los años cincuenta destacan por el tratamiento de los asuntos y preocupaciones que latían en el periodo, en la línea de la literatura social. Por ejemplo, en «El testigo falso» de 1958, nos cuenta una de esas historias tan habituales en la posguerra. Dos hombres que habían compartido sufrimientos durante la contienda, se reencuentran en tiempos de paz. Uno de ellos, el narrador, se siente forzado a ayudar al que, antaño, había sido su amigo y, como los negocios y el dinero siempre traen malentendidos, su asociación acaba en un juicio donde, el demandante, presenta un testigo falso, otra víctima de la necesidad que se presta al fraude por un poco de dinero.

En la segunda etapa de la escritora, aparecen otras preocupaciones y temas, alejados de lo social, como por ejemplo el relato erótico (en «El video perfecto») o de misterio. En «La invitación» de 1986, la autora dedica su texto, oportunamente, al cineasta Alfred Hitchcock. El tema tiene algo de macabro ya que los cinco convidados a la fiesta organizada por la ex señora de Cambelli en su lujosa mansión tienen en común que han recibido el trasplante de un órgano de un mismo receptor. La anfitriona quiere recuperar los fragmentos que portan del hombre al que había amado y que no merecen disfrutar.

La novedad de esta especie de antología o cuentos completos, son los tres sueños que incluye antecediendo a su recopilación. Como bien señala en el prólogo, los tres primeros textos pertenecen a un género particular resultado de la plasmación fidedigna de lo que la autora ha visto o experimentado oníricamente. Por el origen de los mismos la fantasía predomina en estos tres textos sin que por ello tengan ningún sentido esotérico. Por poner una pieza de ejemplo, en «Los hijos anfibios» la autora va a visitar a unos amigos que les esperan al borde de la piscina de su casa, ellos llaman a sus hijos para que les saluden, cuando se acercan se dan cuenta de que, a pesar de sus caras de niños, el resto de su cuerpo es el de un pez. Los padres orgullosos hablan de los logros de sus pequeños, sin

---

<sup>401</sup> Elena Soriano, *La vida pequeña: Cuentos de antes y de ahora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989.

<sup>402</sup> Elena Soriano, *Tres sueños y otros cuentos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996.

darle la menor importancia a su peculiar naturaleza. La pregunta con la que se cierra es: “¿cómo parecen todos tan felices?”.<sup>403</sup>

Además de estas obras de ficción, a lo largo de treinta años, Elena Soriano publicó artículos y ensayos en España y fuera de nuestro país, que han sido reeditados por Carlos Gurméndez en tres volúmenes titulados *Literatura y vida*.<sup>404</sup> La escritora no era partidaria de presentarse a premios literarios, sin embargo, en el año de 1991 recibió el premio Rosa Manzano por su labor de escritora progresista. Además en 1993 le fue concedida la Medalla de Oro Individual de la Comunidad de Madrid por su creación literaria en pro de la libertad de pensamiento.

#### *Carmen Martín Gaité*

Se ha escrito bastante sobre la prolífica y exitosa trayectoria de la escritora salmantina (1925- Madrid, 2000), desde que una noche se le comunicara por teléfono que había obtenido el Premio Nadal con *Entre visillos* (1957).<sup>405</sup> Carmen Martín Gaité ha dedicado sus principales esfuerzos a la novela, con alguna celebrada incursión en el ensayo (entre ellas sus *Usos amorosos del dieciocho en España* de 1972 y *Usos amorosos de la postguerra española* de 1987) e incluso un libro de poesía (*A rachas*).<sup>406</sup> Sin embargo,

---

<sup>403</sup> Elena Soriano, *Tres sueños...*, *Ibid.*, p. 20.

<sup>404</sup> Elena Soriano, *Literatura y Vida. I. Artículos y ensayos breves*, Barcelona, Anthropos, 1992; *Literatura y Vida. II. Defensa de la Literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993; *Literatura y Vida. III. Ensayos, artículos, entrevistas*, Barcelona, Anthropos, 1994. Todos ellos han sido prologados por Carlos Gurméndez.

<sup>405</sup> La escritora ha sido muy bien recibida por la crítica. Sobre su obra existen numerosos artículos y libros. Por citar algunas de las monografías los más recientes: el volumen de José Jurado Morales (*La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité: 1925-2000* (Madrid, Gredos, 2003), o el libro de Alicia Redondo Goicoechea, *Carmen Martín Gaité* (Madrid, Ediciones del Orto, 2004). Sobre sus relatos contamos con *Del testimonio al intimismo: los cuentos de Carmen Martín Gaité*, del mismo José Jurado Morales (Cádiz, Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2001), junto al análisis de sus primeros cuentos presentado por Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González (*El cuento español...*, *Op.cit.*, pp. 142-146). Hay que destacar el especial de la revista *Especulo* que le fue dedicado en 1998, dirigido por Emma Martinell ([http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite\\_inde.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite_inde.htm), visitado el 10 de septiembre de 2008).

<sup>406</sup> La escritora ha publicado numerosas novelas desde la mencionada *Entre visillos: Ritmo lento* (1963), *Retahílas* (1974), *Fragmentos de interior* (1976) o *El cuarto de atrás* (Premio Nacional de Literatura, 1978), *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996), *Irse de casa* (1998) y *Los parentescos* (2001, póstuma e incompleta). Asimismo, es autora de dos libros de poemas *A rachas* (1976) y *Después de todo* (1993), teatro (*A palo seco*, 1987), guiones de cine y televisión. En 1988 le es concedido el Premio Príncipe de Asturias de las Letras y en 1995 el Nacional de las Letras por el conjunto de toda su obra.

como muchos de sus compañeros de generación, durante años publicó cuentos y artículos en revistas. En 1994, volvió a editar estos cuentos literarios en una antología. Realmente, las diecisiete narraciones breves que componen dicho volumen, escritas casi todas en los años cincuenta, a pesar de la diversidad de los acontecimientos que se suceden en ellas, ponen de manifiesto ambientes y condiciones de vida que demuestran la técnica de observación realista.<sup>407</sup> Los temas que trataba según ella misma reconoce son: “el de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad”.<sup>408</sup> Predominan los escenarios domésticos o los lugares de trabajo, en un ámbito generalmente urbano, (la oficina, la calle, la taberna, el metro, la casa, son los escenarios sucesivos, por ej., de «La mujer de cera» insertándose en ellos una variopinta galería de personajes que van desde la humilde mujer que cuida de los niños cuando los señores han salido («La tata»), o la chica que busca empleo como doncella en una casa («Los informes»), hasta el médico que ha de asistir por la noche a un niño agonizante, cediendo a la petición implorante de la madre («La conciencia tranquila»). Ella misma también reconoce que son “cuentos de mujeres” porque predomina la figura femenina tanto representada a través de mujeres de clase media que sólo pretenden mantenerse y renovarse físicamente, como mujeres un poco más modestas que no pueden reivindicar su condición femenina en una sociedad convencional. Esta problemática la muestra con un propósito testimonial: “suelen ser mujeres desvalidas y resignadas las que presento, pocas veces personajes agresivos, como trasunto literario que son de una época en que las reivindicaciones feministas eran prácticamente inexistentes en nuestro país”.<sup>409</sup>

En 1986 la autora recopiló dos cuentos de hadas en un volumen publicado por Siruela, *Dos cuentos fantásticos* en los que recoge: «El castillo de las tres murallas» y «El

---

<sup>407</sup> En general todos estos relatos habían sido publicados con anterioridad en *El Balneario* (Madrid, Afrodisio Aguado, 1955) con el que había ganado el prestigioso Premio Café Gijón 1954 y *Las ataduras* (Barcelona: Destino, 1960). Tras estos cuentos de los años cincuenta tuvo una larga época en el que abandonó el género breve optando por otras formas de narración (Carmen Martín Gaité, *Todos los cuentos: El balneario y Las ataduras*, Barcelona, Destino, 2003).

<sup>408</sup> Carmen Martín Gaité, *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 7.

<sup>409</sup> Carmen Martín Gaité, *Cuentos...*, *Ibid.*, p. 8.

pastel del diablo» antes apreciados en Lumen (1981 y 1985).<sup>410</sup> Estas dos pequeñas joyas son, efectivamente, dos cuentos maravillosos, por la calidad de su escritura y por la desbordante fantasía de su trama. Difícilmente se olvidan las dos niñas que protagonizan cada uno de ellos, Altalé y Sorpresa, tan parecidas en sus cualidades, ambas valientes y rebeldes, pero tan diferentes en sus destinos; en sus aventuras aparecen verdaderas creaciones de la literatura fantástica, como Cambof Petapel, el sabio contador de historias, o el malvado Lucandro, avaricioso acumulador de bienes que esclavizan, Amor, el campesino transformado en caballero liberador, o el ingenuo Pizco, encantado oyente de los cuentos de Sorpresa; para finalizar con las inquietantes brundas, esas bestezuelas guardianas del castillo inexpugnable, cuyo nombre quedará para siempre asociado a nuestros terrores infantiles.

En los años noventa su relación con el cuento adquiere otras facetas. Martín Gaité publica sendas versiones revisadas de dos relatos tradicionales: *Caperucita roja* y *La reina de las nieves*. En *Caperucita en Manhattan* (1990), la autora nos recrea magistralmente esta historia y la adapta a la sociedad en la que vivimos, con una Caperucita que es una niña de hoy y que se mueve en un bosque muy diferente, Manhattan. En el relato también se encontrará con los personajes del famoso cuento, aquí completamente diferentes: Miss Lunatic, Mister Wolf, etc. Cuando el joven Leonardo Villalba, recién salido de la cárcel, desorientado, perdido, intenta poner orden en su vida presente, se acuerda siempre de un cuento de Andersen que le da título (1994) *La reina de las nieves*. Ambas versiones están ya localizadas en el tiempo; son cuentos urbanos, contemporáneos. También publica cuentos como «Retirada» y «De su ventana a la mía» en sendas antologías de cuentos.<sup>411</sup> En 1999, un año antes de su muerte, recogió algunos de sus ensayos y relatos aparecidos entre 1953 y 1997 en el libro con el sugerente nombre de *Cuéntame*.<sup>412</sup>

---

<sup>410</sup> Carmen Martín Gaité, *Dos cuentos fantásticos*, Barcelona, Lumen, 1986.

<sup>411</sup> Ángeles Encinar (ed.), *Cuentos de este siglo...*, (*Op.cit.*) y Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, (*Op.cit.*).

<sup>412</sup> Esta selección incluye cuentos como «La chica de abajo», «La tata» y «La trastienda de los ojos», dos «Cuentos de Navidad» que no habían sido recogidos en ningún texto posterior, la narración «El pastel del diablo», el prólogo a *El Principito*, y cinco fragmentos del *Cuento de nunca acabar* (Carmen Martín Gaité, *Cuéntame*, Emma Martinell Gifre (ed.), Madrid, Espasa, 1999).

Mientras que Carmen Martín Gaité compuso sus principales obras a la par que sus compañeros de generación, Josefina (Rodríguez) Aldecoa (La Robla, León, 1926) se mantuvo durante años en silencio. En su juventud también perteneció a los grupos de intelectuales de los años cincuenta en torno a la *Revista Española y Española* junto a su marido Ignacio Aldecoa (del que tomó su apellido). De hecho, como Martín Gaité comparte la opinión de que el género fue para su generación un territorio de ensayos y primeras oportunidades: «Y todos empezamos igual, escribiendo cuentos, publicando cuentos, hablando mucho de literatura, intentando las primeras novelas porque casi todo este grupo era de narradores».<sup>413</sup> Su primer libro apareció en 1962 y fue precisamente un volumen de cuentos: *A ninguna parte*. Pero, tras la muerte de su marido, en 1969, tuvo una época de improductividad, absorbida por su trabajo como directora de un colegio privado que ella misma fundó, así que no reapareció en el mundo de las letras hasta los ochenta. En 1983 escribió una antología de memorias personales y generacionales: *Los niños de la guerra* tras la cual publicó otras novelas *La enredadera* (1984), *El vergel* (1986) y *Porque éramos jóvenes* (1988). Sin embargo el éxito le llegó con una trilogía dedicada a su madre que comenzaba con *Historias de una maestra* (1990), y continuaba con *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997).<sup>414</sup> Apoyada por estos éxitos editoriales, en el año 2000 recoge algunas de sus contribuciones al cuento y publica su libro titulado *Fiebre*, en el cual recoge algunos que ya habían sido publicados en antologías temáticas como *Madres e hijas* coordinada por Laura Freixas.<sup>415</sup> Este libro de relatos tiene tres partes diferenciadas que dan buena cuenta de la evolución narrativa de esta escritora. Sus cuentos están ordenados de forma inversa, los dos últimos relatos pertenecían a su primer libro de cuentos («Los viejos domingos» y «El puente roto»), mientras que los primeros son sus más recientes aportaciones. Sus personajes forman parte de la clase media-alta, preocupada por

---

<sup>413</sup> Lynn K. Talbot, “Entrevista con Josefina R. Aldecoa”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1989, 4, 1-3, p. 240.

<sup>414</sup> Sus dos últimas novelas son *El enigma* (2002) y *La Casa Gris* (2005). Además ha publicado unas *Confesiones de una abuela* (1998) en el que abordaba la relación y experiencias vividas con su nieto y un volumen de recuerdos titulado *En la distancia* (2004).

<sup>415</sup> Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, (*Op.cit.*).

negocios, carreras universitarias, tienen casas imponentes, criadas y niñeras. En esos entornos aparentemente idílicos las protagonistas son unas mujeres que sufren sus fracasos, frustraciones y, sobre todo, su soledad. Por ejemplo, en «Espejismos» una hija, que parece estar felizmente casada con un hombre de éxito, le confiesa a su madre su tremenda infelicidad, comparando su relación con la de sus padres, mientras la madre no se atreve a confesarle su propia tristeza y frustración. La lucha de una mujer por conseguir un hueco en el mundo profesional queda reflejada en «El desafío». En el encontramos las conversaciones telefónicas que mantiene la protagonista con distintos interlocutores: su madre, su jefe, su marido, la niñera... Está a punto de darle un vuelco a su vida, a pedirle a su esposo que se ocupe de los niños, pero en el último momento, cambia de decisión cuando su hijo cae enfermo.

*Antonio Pereira*

Aunque generalmente se vincula a Antonio Pereira, nacido en Villafranca del Bierzo (León, 1923), con los escritores del medio siglo, se trata de un escritor difícil de encasillar puesto que se encuentra entre dos generaciones tanto como poeta como cuentista. Sus primeros poemas aparecieron en 1948-1949 en la revista *Espadaña* cuando ya estaban en la plenitud de su obra poetas de generaciones anteriores como Crémer, Nora, López Anglada, Castro Ovejero, Antonio González de Lama. Por tanto, Pereira llegó demasiado tarde para ser considerado “espadañista” pero también demasiado pronto para la generación leonesa posterior en torno a la revista *Claraboya* a la que pertenecieron Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro.<sup>416</sup> En lo que concierne a sus cuentos, por edad debería estar incluido en la “generación del medio siglo” pero sus primeros relatos son tardíos en relación a los narradores que la componían, y sus textos tampoco se enmarcan en el “realismo social” que imperaba, aunque sí que reconoce que estaba unido por amistad con algunos de sus componentes como Ferrer Vidal, Medardo Fralile, Manuel Pilares, Esteban Padrós, Martínez Mena y Meliano Peraile.<sup>417</sup> Por otro lado, también se le ha relacionado con el denominado “grupo leonés” por la recreación de un

---

<sup>416</sup> José Carlos González Boixo, “Introducción”, Antonio Pereira, *Recuento de invenciones*, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>417</sup> José Carlos González Boixo, “Introducción”, Antonio Pereira, *Recuento de invenciones*, *Ibid.*, p. 22.

mismo espacio provincial, sin embargo él no se siente parte del mismo. En el trabajo que Carlos Javier García ha dedicado a *La invención del grupo leonés*, Pereira declara que la diferencia de edad lo distancia de los demás componentes.<sup>418</sup>

Por otra parte, a diferencia de otros narradores de su época se ha dedicado de forma casi exclusiva al cuento desde que en 1986 concluyera su último libro de poemas.<sup>419</sup> En 1966 ganó el premio Leopoldo Alas de cuentos con el libro *Una ventana a la carretera*, lo que le animó para continuar en el género.<sup>420</sup> Por esta prolijidad, es difícil reducir a unas líneas su trayectoria. En ese primer libro destacaba porque sus cuentos tenían una íntima relación con el paisaje descrito, donde sus personajes de clase modesta se sienten cómodos, este lugar lo podemos ubicar en la zona norteña de España. Entre los rasgos más característicos que luego mantendría a lo largo de su trayectoria estaba su uso del humor y el erotismo. Sobre la estructura de sus cuentos, la mayor parte tienden a un desenlace sorpresivo, si bien hay un pequeño conjunto de relatos “ambientales”.<sup>421</sup> En *Historias veniales de amor* recoge nueve relatos inéditos un poco en la línea de Ignacio Aldecoa, junto a los de su libro anterior.<sup>422</sup> Con *El ingeniero Balboa* sus textos se vuelven más

---

<sup>418</sup> Carlos Javier García recoge una serie de entrevistas a los protagonistas del mencionado grupo, concretamente a Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, José María Merino y Antonio Pereira. En su encuesta les pregunta si se sienten integrados o no en esa denominación (*La invención del grupo leonés: estudios y entrevistas*, Barcelona, Júcar, 1995).

<sup>419</sup> Ya hemos dicho que como escritor empezó publicando poemas. Pronto se le abrieron las puertas de distintas editoriales en las que aparecieron: *El regreso* (Madrid, Rialp, 1964), *Del monte y los caminos* (Barcelona, El Bardo, 1966), *Cancionero de Sagres* (Madrid, Orines, 1969), *Dibujo de figura*, Barcelona, El Bardo, 1972), *Contar y seguir: Poesía* (Barcelona, Plaza y Janés, 1972) y *Antología de la seda y el hierro*, León, Diputación Provincial, 1986. Mientras consolidaba su carrera como poeta publicó también varias novelas: *Un sitio para Soledad* con la que consiguió ser finalista del premio Nadal (Barcelona, Plaza y Janés, 1969), *La costa de los fuegos tardíos* (Barcelona, Plaza y Janés, 19973) y *País de los Losadas* (Barcelona, Plaza y Janés, 1978). En la última década algunos de sus poemas han vuelto a aparecer en *Poemas de ciudades* (Ponferrada, Ayuntamiento de Ponferrada, 1994) y *Una tarde a las ocho* (Villafranca, Ayuntamiento de Villafranca, 1995).

<sup>420</sup> Antonio Pereira, *Una ventana a la carretera*, Barcelona, Rocas, 1967.

<sup>421</sup> José Carlos González Boixo, “Introducción”, Antonio Pereira, *Recuento de invenciones*, *Op.cit.*, pp. 27-28.

<sup>422</sup> Todos sus libros guardan relaciones entre sí ya que muchos de los relatos aparecen repetidos en varios volúmenes distintos. Por ejemplo consigue publicar en una gran editorial *Historias veniales de amor* (Barcelona, Plaza y Janés, 1978) lo que aprovecha para dar a la luz todos los textos de *Una ventana en la carretera* que no había tenido demasiada difusión y añadir otros nueve. José Luis Martín Nogales revisó todos los ejemplares en 1992 (“Bibliografía comentada de Antonio Pereira”, *Lucanor*, 1992, 7, pp. 113-136). Su

extensos e introduce nuevas técnicas narrativas, deudoras del experimentalismo.<sup>423</sup> Poco a poco, en los ochenta, se distancia de la temática social en *Los brazos de la i griega* que la crítica ha valorado como una síntesis de lo que será su trayectoria posterior. Según Santos Alonso: “en todos sus aspectos, el libro representa un modo de resumen del mundo del autor y de su peculiar escritura, al tiempo que una profundización en sus caracteres técnicos y lingüísticos”.<sup>424</sup> En esta ocasión emplea ese espacio del Noroeste español que ya había aparecido en sus libros junto a localizaciones cosmopolitas. Esta tendencia por ubicar sus historias en lugares exóticos como puerto Rico, Brasil, París o el Caribe se acentúa en *El síndrome de Estocolmo* con el que ganó el Premio Fastenrath de la Real Academia (1988). El rasgo novedoso de este libro es la mezcla que se da entre el narrador y el autor, tendencia que ya habían empleado, sobre todo, los escritores hispanoamericanos. Con este recurso establece un juego ya que son *Cuentos para lectores cómplices* (1989), precisamente el título de su siguiente libro de cuentos que proporciona la reunión de los relatos de sus libros anteriores.<sup>425</sup>

Pero, centrándonos en su producción durante la década que nos ocupa, en 1991 aparece *Picassos en el desván* en el que se acentúa su inclinación por la brevedad y por incluir la reflexión literaria en sus cuentos.<sup>426</sup> Una misma unidad espacial da coherencia a la mayor parte de los cuentos de *Las ciudades de Poniente* (1994 y V Premio Gonzalo Torrente Ballester).<sup>427</sup> En 1998 aparecen sus *Relatos sin fronteras*, compuesto por reediciones de cuentos anteriores junto a siete nuevos.<sup>428</sup> Para cerrar debemos hablar de su último libro *Cuentos de la Cábila* (2000) que apareció en la colección “Los libros de la

---

labor ha sido completada por José Carlos González Boixo que recoge sus últimas publicaciones (“Introducción”, *Op.cit.*, pp. 59-65).

<sup>423</sup> Antonio Pereira, *El ingeniero Balboa y otras historias civiles*, Madrid, Magisterio Español, 1976.

<sup>424</sup> Santos Alonso, “Los cuentos de Antonio Pereira”, *Op.cit.*, p. 55.

<sup>425</sup> En *Relatos para lectores cómplices* (Madrid, Espasa Calpe, 1989) recoge tanto relatos de *Los brazos de la i griega*, *El ingeniero Balboa* e *Historias veniales de amor*.

<sup>426</sup> Antonio Pereira, *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1991.

<sup>427</sup> Antonio Pereira, *Las ciudades de Poniente*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1994.

<sup>428</sup> Antonio Pereira, *Relatos sin fronteras*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.



Candamia” surgida con la iniciativa de que los escritores invitados a participar ofrecieran fragmentos autobiográficos pero teñidos con cierto tono de ficción. Esta tarea la desempeña Pereira con total presteza. Podríamos dudar en la adscripción genérica de este ejemplar pero el autobiografismo evidente en las referencias concretas a episodios de la vida del autor (ya que la Cábila es el barrio de Villafranca donde se crió el autor), queda en un segundo plano cuando nos percatamos del gran juego ficcional en el que nos está involucrando. Pereira-narrador hace alusión al auditorio, reflexiona sobre su propio lenguaje, hechos que enlazan con su particular conciencia de escritor. Por ejemplo, en el titulado «El reconocimiento», nos propone desde el comienzo jugar con la doble identidad del narrador:

A un chico de la Cábila que llegó a literato lo hicieron Hijo Predilecto cuando era mayor y le blanqueaba la barba.

Una noche pasaba el puente con un convecino que no tenía diploma honorífico y pensó que si un ventarrón los tirara al río, el predilecto sería el primero que salvarían.

La injusticia se le hacía insoportable, pero lo alivió el recuerdo de que en todo el barrio, él era el único que no había aprendido a nadar.<sup>429</sup>

Por lo que hemos visto hasta el momento, no queda duda de que el escritor se trata de uno de nuestros más prolíficos cuentistas, de hecho, en lo que lleva de siglo el escritor ha publicado nuevos volúmenes de relatos: *Clara, Elvira, la teta de doña Celina, mujeres* (2005), *Oficio de volar* (2006), *Cuentos del noroeste mágico* (2006) y *La divisa en la torre* (2007).<sup>430</sup> En lo que respecta a su consagración, sus cuentos le han valido varios galardones como el Premio Torrente Ballester por *Las ciudades de poniente* (1994). En 1999 recibió el Premio Castilla y León de las Letras por toda su trayectoria.

#### Medardo Fraile

El autobiografismo que para Pereira era una tendencia en su última obra, para Medardo Fraile (Madrid, 1925), es una máxima que aplica a lo largo de toda su trayectoria narrativa. María Pilar Palomo ha destacado cómo Fraile emplea el recurso de: “un

---

<sup>429</sup> Antonio Pereira, *Cuentos de la Cábila*, León, Edilesa, 2000. En los últimos años también había publicado: *Me gustar contar*, Madrid, Mario Muchnik, 1999 una especie de antología personal y *Cuentos del Medio Siglo* (Madrid, Espasa-Calpe, 1999) una reedición de *Una ventana a la carretera* junto a cuatro cuentos de *Historias veniales de amor*.

<sup>430</sup> Antonio Pereira, *Clara, Elvira, la teta de doña Celina, mujeres*, Cáceres, Alcancía, 2005; *Oficio de volar*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006; *Cuentos del noroeste mágico*, León, Edilesa, 2006; *La divisa en la torre*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

personaje autor que se proyecta desde unos hechos que le han acaecido –vivencias-, un testigo presencial de acaeceres ajenos –presencias- y, en ambos casos, un yo intimista que transmite la impronta que esos hechos –propios o ajenos- han determinado en el plano de los sentimientos, para, desde él, si es preciso, colocarse en el ámbito de la fantasía”.<sup>431</sup>

Sobre su relación con los escritores de su generación, él mismo se incluye entre los autores del medio siglo en la introducción a su *Cuento español de Posguerra*.<sup>432</sup> Al igual que sus colegas se preocupó especialmente por la vida de las calles y la situación social del país, aunque evolucionó por sus propios caminos puesto que su trayectoria personal estuvo marcada por su devenir profesional, sobre todo su marcha a las universidades inglesas para ejercer de lector. Desde 1964 se trasladó a Reino Unido, donde se casó y ha sido Catedrático de Español en la Universidad de Strathclyde, en Glasgow.

Medardo Fraile se aproxima al tópico del escritor de culto, es decir, alguien, tan idolatrado por minorías de entendidos, como desconocido del gran público. Su vida ha estado dedicada a la literatura y es uno de los pocos escritores contemporáneos que ha consagrado la mayoría de su producción literaria al cuento, género en el que es todo un maestro (ha publicado cerca de catorce libros) con los que ha obtenido el Premio Nacional de la Crítica, el Premio Sésamo, el Premio de la Estafeta Literaria y el Premio Hucha de Oro. Su obra cuentística es tan imprescindible que ha sido objeto de dos recopilaciones: *Cuentos de verdad* y *Escritura y verdad: Cuentos completos*.<sup>433</sup> Fraile comprendió perfectamente las posibilidades que el género breve ofrece para ahondar en el ser del hombre, y esa capacidad de las historias cortas para comunicar al lector realidades mediante la sugerencia, por oposición a la narración de lo evidente.<sup>434</sup> Según

---

<sup>431</sup> María del Pilar Palomo, “Introducción”, Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 14.

<sup>432</sup> Medardo Fraile dice: “Cuando mi grupo generacional –Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre...- empezaba a darse a conocer –mediada la década de 1940-, la situación del cuento era esta:”, tras lo que describe las características del entorno intelectual español (Medardo Fraile (comp.), *Cuento español...*, *Op.cit.*, p. 17).

<sup>433</sup> Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, *Ibid*; *Escritura y verdad: Cuentos completos*, *Ibid*.

<sup>434</sup> Sus primeros volúmenes de cuentos fueron *Cuentos con algún amor* (1954) y *A la luz cambian las cosas* (1959), *Cuentos de verdad* (1964), *Descubridor de nada y otros cuentos* (1970), *Ejemplario* (1979), *Claudina y los cacos* (1992), *Contrasombras* (1998), *Ladrones del paraíso* (1999), *Descontar y contar* (2000). Sus

Los textos de *Contrasombras* (1998) son relatos que tienden siempre a acrecentar en el lector la comprensión por el prójimo, pero, sobre todo, el humor. Esto sucede con el personaje de «Cloti», que es una especie de tipo de la chica pueblerina, de voz robusta, que llega de criada interna a una casa en la que su tono desquicia a la dueña ya que siempre hay alguien durmiendo o a punto de dormir. Acostumbrada a que su ama, la señora Palmira, la mande callar a cada rato, la muchacha, está siempre preocupada por no hacer ruido. Un día va a la iglesia para darle un recado al cura de parte de su señora y, nada más comenzar el sacerdote le manda silencio:

Cloti, se había tapado la boca y estaba segura de haber cometido un pecado muy grande. Apartó la mano de los labios y, lo más bajo que pudo, dijo:  
-Volveré cuando Dios esté despierto.  
Y huyó de puntillas sin mirar atrás.<sup>435</sup>

Las características de la narrativa de Fraile que ha destacado María Pilar del Palomo son: la primera persona, un narrador ficticio que nos traslada al contexto social que le rodea, una anécdota trivial y un personaje humilde.<sup>436</sup> Todas ellas aparecen reflejadas en el relato donde una buena madre hace una «Defensa» de su hijo, al que le falta alguna luz, que ha matado de un susto a un transeúnte. Por la levedad de la materia narrativa se semeja a la narrativa en la línea de Chéjov.

Por otra parte, el espíritu regeneracionista del escritor se refleja en los dos relatos dedicados a educadores que aparecen en *Contrasombras*. En «Centenario» Don Octavio Pedrosa, profesor de historia, da una clase magistral sobre el noventa y ocho comparando la pérdida de Cuba con el famoso cóctel, “cuba libre”. “-Esta fue la libertad de Cuba –dijo–: Noventa por ciento o más de *Coca-Cola* americana y diez por ciento o menos de ron cubano...”. Otro maestro que consigue trasladar la pasión de una época pasada a sus alumnos es el protagonista de «Al-Andalus».

---

cuentos han sido objeto de varias recopilaciones como *Con los días contados* (1972), *Cuentos completos* (1991), los *Cuentos de verdad* (*Op.cit.*) y la antología *Años de aprendizaje* (2001).

<sup>435</sup> Medardo Fraile, *Cuentos de verdad*, *Op.cit.*, p. 324.

<sup>436</sup> Estas características son señaladas por María del Pilar Palomo, “Introducción”, *Cuentos de verdad*, *Op.cit.*, pp. 45-46.

También en esta década el escritor ha publicado una antología temática protagonizada por *Ladrones del paraíso*, donde recoge relatos inéditos junto a otros de factura anterior. En el prólogo explica la temática que recorre estos textos: “Aunque los rigoristas se hagan cruces, en el Paraíso tiene que haber ladrones, porque es poco probable que haya uno solo, aquel que le pidió a Jesús, en trance de muerte, que no le olvidara”.<sup>437</sup> Sus protagonistas son ladrones de profesión y tradición, esto quiere decir que no han tenido más oportunidades en la vida como le sucede al amigo del narrador de «Murió en tierra de nadie» o a la familia de Basilio Taverro de «Operación La Mancha». En «Claudina y los cacos» una mujer desesperada por tener descendencia, pacta criar a uno de los desarraigados del barrio para darle un futuro. Sin embargo, como su marido le hace ver que los buenos propósitos no son suficiente y que es difícil poner en el buen camino a alguien que no ha visto otra cosa en su vida, así que le hace conformarse con un gatito.

#### *Ana María Matute*

La carrera de Ana María Matute (Barcelona, 1926) puede segmentarse fácilmente en dos etapas separadas por veinte años de improductividad. La escritora barcelonesa que debutó muy joven en 1948 con *Los Abel* no ha ocultado que dejó de escribir a causa de una depresión que le hizo concentrarse en su familia.<sup>438</sup> Tras ese periodo de sequía apareció su libro *Olvidado Rey Gudú* (1996) de ambientación medieval que supuso un verdadero éxito de ventas con el que regresó a las letras.<sup>439</sup> A lo largo de todos estos años ha recibido diferentes premios como el Nacional de Literatura y el Nadal, ha pasado a formar parte de la Real Academia de la Lengua en 1997 e incluso fue candidata a los Nobel en 1979.<sup>440</sup>

---

<sup>437</sup> Medardo Fraile, *Ladrones del Paraíso*, Madrid, Huerga & Fierro, 1999, p. 9.

<sup>438</sup> Si revisamos su bibliografía, aparentemente la “sequía” no fue tan larga ya que en 1993 aparece su novela *Luciérnaga*. Sin embargo, esta obra es realmente la versión original de la obra con la que quedó finalista del Premio Nadal pero que no pudo ser publicada por problemas con la censura. En 1955 la retocó para que pudiera aparecer bajo el nombre de *En esta tierra* (Barcelona, Éxito, 1955).

<sup>439</sup> En la misma línea fantástica Ana María Matute escribió *Aranmanoth*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

<sup>440</sup> Sobre su obra literaria contamos con las siguientes monografías temáticas: Rosa Isabel Galdona Pérez, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2001 y Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

Desafortunadamente, la recepción de su cuentística por una parte de la crítica ha sido errónea ya que la ha tachado de “infantil” o “juvenil”. De hecho, su primer libro de cuentos *Los niños tontos* (1956) fue recibido en su momento como literatura infantil por el sencillo criterio de que sus protagonistas eran niños.<sup>441</sup> Este libro estaba compuesto por piezas breves cercanas al poema en prosa o al microrrelato, en las que utilizaba uno de los principales recursos de la autora: la fantasía. A este volumen de cuentos le siguió en 1961 *Historias de la Artámila* trasunto de Mansilla de la Sierra, lugar donde veraneaba la autora.<sup>442</sup> Sus protagonistas son adolescentes o adultos que, bajo la cáscara de maestros, mineros, campesinos, ocultan sus rasgos de niños. Otros libros de cuentos son *El tiempo* (1957) y *El río* (1963). En 1968 aparece *Algunos muchachos*, que según la propia autora es uno de sus libros predilectos: “uno de los libros en los que más estoy yo, mi yo profundo”.<sup>443</sup> En esta ocasión Ana María Matute logra establecer un equilibrio entre la muestra de personajes maniqueos, al hablar de “niñas malas-buenas y de buenos malos muchachos”.<sup>444</sup>

La proximidad con el público infantil de Ana María Matute no consiste sólo en sus protagonistas que no alcanzan la mayoría de edad, sino a una devoción por los libros de cuentos para niños que desarrolló para entretener con relatos los ocios y enfermedades de su hijo. Desde entonces las criaturas de *El saltamontes verde*, *El polizón de Ulises* o *Carnavalito* han pasado a formar parte del imaginario de muchos jóvenes lectores. En 1965 resultó ganadora del Premio Nacional de Literatura Infantil “Lazarillo” por *El polizón de*

---

<sup>441</sup> Rebeca Martín, “*Los niños tontos* e *Historias de la Artámila*: Ana María Matute”, *Quimera*, 2004, 242-243, p. 61. Sin embargo, para Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González estos relatos aunque tienen un lenguaje sencillo, “la temática de un buen número de estas páginas y la complejidad de sus registros impiden que puedan incluirse dentro de la literatura infantil” (*El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 147).

<sup>442</sup> Ana María Matute, *Los niños tontos*, Madrid, Arión, 1956 y *Cuentos de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1961.

<sup>443</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones Universitarias de Castilla la Mancha, 2000, p. 19.

<sup>444</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “La narrativa de Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones Universitarias de Castilla la Mancha, 2000, p. 61

*Ulises* y en 1984 Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil por *Sólo un pie descalzo*.<sup>445</sup>

A comienzos de los noventa Ana María Matute publica un libro de relatos literarios: *La virgen de Antioquia y otros relatos*. En este libro presenta el tema del cainismo, por ejemplo en «El hermoso amanecer», un niño, Remo, escapa del lado de su madre, que está en una trinchera, y se lanza al campo de balas con un único impulso: vivir. Son relatos sobre lo cotidiano, costumbristas que nos hablan de las gentes sencillas, de maestros, labradores, soldados, niños... en los que deja huella el paso del tiempo. En «Bibiana» cuenta la historia de una maestra, dura, austera y seca con sus alumnos porque, entre otras cosas, se encuentra muy sola y amargada. Su personalidad contrasta con la vieja profesora a la que todos adoran. Un día, la protagonista comienza a sentir algunas molestias que son acompañadas por algunos sucesos misteriosos como cuando al abrir los cuadernos de sus alumnos se da cuenta de que han cambiado las notas, o al abrir el aula se encuentra una nota en la pizarra que dice: «Estás perdiendo la vida, Bibiana, y la vida sólo se tiene una vez». Finalmente se lo cuenta a su médico que le da la solución más clara a todos sus problemas: ella es sonámbula y por la noche hace y dice lo que en realidad piensa y desea. Este libro llama la atención por su realismo que contrasta con la obra que apareció seis años después, ese *Olvidado Rey Gudú*, que más que una novela, es una fantasía de Ana María Matute, un cuento larguísimo que conecta con esas historias de hadas que recogieron Andersen, Grimm o Perrault. Sucede que, realmente, *La virgen de Antioquia* presenta un volumen concebido cuando la escritora se hallaba en pleno desarrollo de su enfoque realista, allá por el año 1963.

*José Jiménez Lozano*

Si con Medardo Fraile, Antonio Pereira y Ana María Matute nos enfrentábamos a autores que, a pesar de haber convivido con los escritores de los cincuenta, se sentían alejados de los intereses creativos de ese grupo generacional. José Jiménez Lozano (Langa, Ávila, 1930) se encuentra mucho más allá, en la periferia de lo que fue la narrativa del

---

<sup>445</sup> Estos relatos destinados a público infantil aparecen en: Ana María Matute, *Todos mis cuentos*, Barcelona, Lumen, 2001 (con ilustraciones de David Molinero)

medio siglo. Hace más de veinte años él mismo apuntaba su alejamiento de las principales tendencias de su época:

He escrito al margen de la moda –siempre algo detestable para nosotros «les messieurs» de Port Royal- y lejos de los círculos literarios, sin ligazón alguna con ningún grupo político o de influencia social, viviendo en el campo y sin haber pisado jamás los pasillos del poder cultural; sin promoción de montajes publicitarios, nada fáciles por lo demás, pues no he puesto nunca azúcar en mis libros para que las moscas se los disputen. Así es como he preferido hacer las cosas y como espero seguir haciéndolas.<sup>446</sup>

Este comentario apareció en un artículo titulado “Desde mi Port Royal”, un lugar cuyo significado añadido define la postura del escritor ya sirvió de escenario para su primera novela *Historia de un otoño*, en la cual un grupo de hombres y mujeres se enfrentaron al Papa y al Rey para defender sus convicciones. Aquella primera novela resumía algunas de las preocupaciones morales del escritor como la importancia de que el hombre posea una religiosidad personal, interior e independiente a todos los poderes. Su independencia al entorno la ha ejercido a través de los diversos géneros que ha cultivado gracias a su doble actividad como literato y periodista puesto que ha estado vinculado a *El Norte de Castilla* (del que fue director de 1992 a 1995) en el que fue durante años editor y comentarista de política internacional.

Las obras de José Jiménez Lozano comprenden poesía, novela, artículos periodísticos, diarios (ha publicado cuatro volúmenes) y, por supuesto, cuentos.<sup>447</sup> Su obra conforma un universo personal muy característico a pesar de la heterogeneidad de géneros. Queda en ellos patente su impresionante bagaje cultural. Sobre sus libros de cuentos Amparo Medina-Bocos señalaba algunas generalizaciones: “tendencia a la brevedad, temas que atañen a lo esencial de la condición humana, importancia concedida a lo intrahistórico, recreación literaria del habla de su Castilla natal”, concluye que cada uno tiene algún aspecto peculiar que lo distingue.<sup>448</sup> Su primer libro de cuentos fue *El santo de mayo* un conjunto de relatos muy variado que comprende desde historias de la guerra y la posguerra

---

<sup>446</sup> José Jiménez Lozano, “Desde mi Port Royal”, *Anthropos*, 1983, 25, p. 79.

<sup>447</sup> Para ampliar la información de este escritor contamos con los trabajos de Francisco Javier Higuero tanto específicos como en “Multiplicidad de la memoria en cuatro cuentos de José Jiménez Lozano” (*Op.cit.*), como monografías *La inspiración agónica*, Valladolid, Anthropos, 1991.

<sup>448</sup> Amparo Medina-Bocos, “Introducción”, José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 83.

de ambiente rural hasta otras escenas con motivos bíblicos.<sup>449</sup> En 1988 ganó el Premio Nacional de la Crítica con *El grano de maíz rojo*, un libro de cuentos dentro del que se pueden diferenciar algunas tipologías, tal y como propone el texto en la contraportada del libro:

unas narraciones de lacerante o encantada memoria histórica, unas narraciones de refinada o evocadora melancolía burguesa, y uno cuentos o narraciones, en fin, de ámbito campesino en los que el sufrimiento o la alegría se expresan en el lenguaje carnal y verdadero de las humildes gentes.<sup>450</sup>

Entre la diversidad de personajes aparecen algunas figuras del Nuevo Testamento como Judas o el desconocido soldado romano al que fue a parar la túnica de Jesús. También recrea el ambiente bélico en el ámbito rural, tanto desde el punto de vista de las víctimas como de sus verdugos. En realidad, trata ambientes, lugares y tiempos bien distintos: un hospicio, un balneario, la Francia de los siglos XIV y XVIII, una olvidada parroquia en un país nórdico.

El tercer libro de cuentos de Jiménez Lozano tiene una naturaleza un tanto especial cuyo título es realmente una ironía ya que, curiosamente, lo que incluye son historias menores que poco tienen que ver con la denominación de *Grandes relatos*. Otra peculiaridad es que, en esta ocasión, todos los cuentos independientes forman parte del recuerdo de un mismo personaje que sirve de hilo conductor entre ellos. Posteriormente, en *El cogedor de ancianos* (1993) el escritor cambia algunas de sus preferencias y se suma a la moda del relato hiperbreve para resumir sus historias en menos de unas páginas. También cambia el ambiente rural por el urbano en el que tienen lugar pequeñas anécdotas aparentemente nimias, pero que dicen mucho de sus protagonistas. En la línea de los relatos de la guerra está «El pitajuelo» en el cual, un hombre humilde hojea en la librería un libro sobre el conflicto, en busca del nombre del cura de su pueblo que ayudó a salvar a muchos: tanto de los rojos como de los nacionales. Su desencanto al descubrir que esa hazaña individual no tiene cabida entre las páginas de la Historia con mayúsculas es reflejo de una derrota y una injusticia. Hay que decir que Jiménez Lozano no se ha quedado anclado en los tiempos pasados y en *El cogedor* nos habla de temas actuales como el paro, las

---

<sup>449</sup> José Jiménez Lozano, *El santo de mayo*, Barcelona, Destino, 1976.

<sup>450</sup> José Jiménez Lozano, *El grano de maíz rojo*, Barcelona, Anthropos, 1988.



elecciones, las crisis económicas, las drogas...<sup>451</sup> El último libro de cuentos hasta el momento es *Un dedo en los labios* (1996) en el que recoge lo que él llama “retratos” y conforma un particular repertorio de distintos tipos femeninos (sobre todo bíblicos): mujeres antiguas, mujercillas, mujeres silenciosas, parleras y cuchicheadoras, mujeres que ríen, mujeres con secretos...<sup>452</sup>

*Javier Tomeo*

Este escritor aragonés (Quicena, Huesca, 1932) ha sufrido durante décadas el aislamiento del campo literario de nuestro país. Sorprendentemente, su obra ha adquirido un cierto prestigio en Europa, han sido traducidas a diversos idiomas y adaptadas para el teatro (*El castillo de la carta cifrada*, *Diálogo en Re mayor*, *Amado monstruo*, *Napoleón VII*). Sin duda es un hecho curioso ya que Tomeo no es un autor teatral (sólo ha escrito una obra teatral *Los bosques del Nyx*). A pesar de su proyección fuera de nuestras fronteras, su nombre es prácticamente desconocido para el lector medio (no olvidemos tampoco que fue propuesto para el Premio Nobel en 1999). Según Ramón Acín, uno de los principales estudiosos de su obra, esta marginalidad se debe a su tendencia por la novela alegórica poco adecuada durante los años del realismo. Además, entre las debilidades del escritor que también apunta el crítico, está la brevedad, de hecho sus novelas suelen ser tachadas de demasiado escuetas.<sup>453</sup> El escritor se ha decantado por cuentos en todas sus extensiones y contenidos, tendencia que comenzó con un libro de textos muy breves, como su propio nombre indica: *Historias mínimas* (1988).<sup>454</sup> A pesar de su fecha de publicación, su gestación fue mucho anterior ya que desde 1972 aparecen algunos de sus relatos publicados en diferentes medios. En general son breves situaciones esquemáticas y reducidas a su

---

<sup>451</sup> José Jiménez Lozano, *El cogedor de ancianos*, Ruví, Anthropos, 1993.

<sup>452</sup> José Jiménez Lozano, *Un dedo en los labios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Con posterioridad a esta fecha, ha publicado otros libros de cuentos como *El ajuar de mamá*, Palencia, Cálamo, 2006 y *La piel de los tomates*, Madrid, Encuentro, 2007.

<sup>453</sup> Ramón Acín opina: “en esas fechas, el concepto de novela exigía una mayor extensión que la que caracteriza todas las entregas del aragonés –alrededor del centenar de páginas-, hábil practicante de la novela corta” (“Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)”, *Alazet: Revista de filología*, 1991, 3, p. 49).

<sup>454</sup> Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Barcelona, Mondadori, 1988.

esencia en forma de diálogo. El fin último de estos relatos es la sorpresa, alcanzar un desenlace rápido e imprevisto. Del mismo año es también su *Bestiario*.<sup>455</sup> Con esta obra se inscribe en un género con una larga tradición desde la Edad Media y más recientemente, con cultivadores como Borges con *Manual de zoología fantástica*, o los bestiarios de Kafka y Cortázar.<sup>456</sup> Un parecido principio estructural tienen las pequeñas piezas de *Zoopatías y zoofilias* (1992), con un inicio abrupto que busca el final sorprendente. Por último, en *El nuevo bestiario* (1994).<sup>457</sup> Todos los textos siguen un esquema similar: en ellos el narrador dialoga con los animales. El autor pone en boca de sus personajes quejas sobre su existencia, sobre los tópicos que tienen los hombres sobre ellos, sobre la simbología a la que remiten, todo ello con un gran sentido del humor. Son los propios animales quienes confiesan su incomodidad al ser la representación del mal, en el caso de la serpiente, o del cuervo, o por qué los hombres pensaron que el gato era el estornudo de un león... Cada animal tiene sus penas y alegrías y por eso nos recuerdan tanto a los hombres, y nos ponen en contacto también con nuestras propias miserias. En *Patíbulo interior* (2000) junta dos de sus aficiones: el dibujo y la escritura para dar a la luz estas pequeñas historias que él denomina “reflexiones gráficas” de clara intención humorística como cuando unos muñequitos desde el palco de un teatro dicen, sabiéndose escudriñados por unos ojos al otro lado del papel “Parece que nos están mirando”. Javier Tomeo nos los presenta, sumándose al grupo de los observadores: “Esos cuatro caballeros, de todas formas, harían bien afeitándose el bigote o, en todo caso, dejándose crecer la barba. Lo mejor de las barbas es que ocultan los bigotes”.<sup>458</sup> Este mismo sentido del humor reaparece en *Cuentos perversos* (2002).<sup>459</sup> En «El hotel de los pasos perdidos», un personaje con un peculiar sentido del humor, acude a un hotel monstruoso y se dedica a ir y venir por sus dependencias, bares y restaurantes, adoptando numerosas personalidades, gracias a su bien nutrido guardarropa,

---

<sup>455</sup> Javier Tomeo, *Bestiario*, Barcelona, Mondadori, 1988; este libro ha sido reeditado con ilustraciones de Antonio Bayo (Zaragoza, Las tres sopores, 2007)

<sup>456</sup> Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori, 1992.

<sup>457</sup> Javier Tomeo, *El nuevo bestiario*, Barcelona, Planeta, 1994.

<sup>458</sup> Javier Tomeo, *Patíbulo interior*, Barcelona, Destino, 2000, pp. 156-157.

<sup>459</sup> Javier Tomeo, *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002.

se deja mensajes y los recoge, desconcertando al personal. ¿Cuál es el motivo de su ajetreada existencia?

"¿Y por qué se toma usted tantas molestias?", podría preguntarme alguien.

"Pues me tomo tantas molestias", le respondería, "porque estoy convencido de que la fracción de verdad que corresponde a cada uno de los personajes que represento, sumadas las unas a las otras, acabará dándome algún día la sabiduría que ando buscando desde hace muchos años".<sup>460</sup>

Los cuentos de Javier Tomeo nos ofrecen tal variedad y diversidad de temas que rechaza desde dentro toda posible monotonía, toda hipotética acusación de repetitivo que pueda lanzarse contra él.<sup>461</sup> A pesar de esta dificultad, Ramón Acín, en su monografía sobre el escritor ha logrado extraer algunos temas que vertebran su obra: el análisis de la anécdota y su función, el valor del azar, la permanente presencia del contraste, el uso literario y técnico de la deformación, la importancia de la soledad y de la incomunicación como reflejo de la sociedad actual, el uso técnico del diálogo o la significación y la fuerza de la mirada.<sup>462</sup>

#### *Francisco Umbral*

De formación autodidacta, Francisco Umbral (Valladolid, 1935-Madrid, 2007) convirtió la polémica en su signo distintivo. Sus opiniones, siempre incisivas y críticas, le han fraguado tantos admiradores como detractores. Su imagen, caracterizada por unas grandes gafas de pasta, foulard al cuello, una fuerte voz y carácter categórico, se hizo habitual para el público que le reconocía en los medios de comunicación. Sin embargo, en sus obras compaginaba esa fuerza con el sentimiento y el lirismo. En su prolífica carrera, ha recibido el apoyo institucional con varios premios tan importantes como el Príncipe de

---

<sup>460</sup> Javier Tomeo, *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 20.

<sup>461</sup> Su último libro de cuentos, *Los nuevos inquisidores* (Barcelona, Alpha Decay, 2004), es una amplia retrospectiva de cuentos que según la contraportada son "muchos inéditos y todos revisados por el autor especialmente para esta edición". La tragedia y la crudeza bullen de una realidad que envuelve al personaje, ya sea un ser mitológico («Fedra y el enano») o un elemento de la naturaleza («La encina y el ciprés»). Frustrados por una deformación interior, la crueldad que el lector presiente en su cotidianidad, son hombres peligrosos, en definitiva, locos de atar. Más recientemente ha redactado un volumen en el que a través de los cuentos tradicionales, sus protagonistas, dos ancianos, comprenden el paso del tiempo: *Doce cuentos de Andersen contados por dos viejos verdes*, Barcelona, Cahoba Ediciones, 2005.

<sup>462</sup> Ramón Acín, *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000.

Asturias de las Letras (1996), Nacional de las Letras (1997), Cervantes (2000) y Mesonero Romanos de Periodismo (2003).<sup>463</sup>

Esta fama ha hecho que sus cuentos quedaran en un segundo plano. En la larga y prolífica obra de Francisco Umbral que comprende novelas (casi una treintena), libros de artículos periodísticos, memorias, diarios y ensayos, sus dos incursiones en el cuento resultan unos pequeños incidentes curiosos. Sin duda, sus relatos forman parte de las facetas menos conocidas del escritor a pesar de que en 1965, ganó el premio nacional de cuentos Gabriel Miró con *Tamouré*.<sup>464</sup> Pocos saben que en el prólogo a *Teoría de Lola* (1977) el escritor declaraba que este género, y no la novela, era el terreno privilegiado de la literatura contemporánea.<sup>465</sup> También en aquella época, el propio autor diferenciaba tres etapas en su cuentística: la primera eran relatos dialogados, vagamente poéticos en los que pretendía “introducir en un marco de la vida vulgar un elemento insólito, sorpresivo, contrastante y, a ser posible, bello”; la segunda etapa se centraba en la juventud española de los años cincuenta y sesenta, y distingue la tercera, por el poder de su prosa para crear un ambiente.<sup>466</sup> Su última publicación en el género ha sido *Historias de amor y de Viagra* (1998), todas ellas en torno a la temática del conocido fármaco en las que el autor nunca deja de lado su ácido sentido del humor. Todos ellos son presentados por un narrador en primera persona con el nombre de Jonás, los títulos que los diferencian son tomados de los nombres de sus diferentes amantes y co-protagonistas de las peripecias: Nathanael, Internet, Nazareth, Odette, Santa Blandina, Nardo, Nati, Isabel, Childe. En todos ellos se repite el mecanismo de la trama: una relación con una mujer da pie a unas anécdotas en las que el sexo, el amor, y la Viagra tienen un papel importante.<sup>467</sup> Este volumen resalta una

---

<sup>463</sup> Presentar, simplemente, la relación de las obras del escritor podría llevarnos toda una página de citas. Entre los títulos de la década de los 90 cabe citar *Y Tierno Galván ascendió a los cielos* (1990); *El Socialfelpismo* (1991); *Tatuaje* (1991); *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* (1993); *Mis placeres y mis días* (1994); *Las señoritas de Aviñón* (1995); *Capital del dolor* (1996); *La derecha* (1997); *Valle-Inclán: Los botines blancos de piqué* (1997); *Historias de amor y viagra* (1998); *Diario íntimo y sentimental* (1999); y *El socialista sentimental* (1999).

<sup>464</sup> Francisco Umbral, *Tamouré*, Madrid, Editora Nacional, 1965.

<sup>465</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola y otros relatos*, Barcelona, Destino, 1977, p. 9.

<sup>466</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola...*, *Ibid.*, p. 16.

<sup>467</sup> Francisco Umbral, *Historias de amor y de Viagra*, Barcelona, Planeta, 1998.

característica del escritor a la que vamos a prestar particular atención en apartados posteriores: la mezcla de géneros. Esta obra se encuentra entre la novela fragmentaria y el ciclo de cuentos, es decir, presenta una cierta hibridación genérica, uno de los hábitos del escritor pues, como veremos páginas más adelante los límites entre autobiografía y ficción o entre periodismo y literatura son objeto de transgresión en la obra umbraliana.<sup>468</sup>

Gonzalo Suárez

De igual modo que la faceta novelística de Umbral no permitía ver el territorio narrativo de sus cuentos, la trayectoria como cineasta de Gonzalo Suárez ha dejado en un segundo plano su narrativa (1934).<sup>469</sup> Estamos tan acostumbrados a encontrarle detrás de la pantalla después de verle como director de *Remando al viento* (1987), *Don Juan en los inviernos* (1991), *El detective y la muerte* (1994), *Mi nombre es sombra* (1996) y *El Portero* (1990) que nos olvidamos de que su vocación es ser un narrador de historias, sea cual sea el canal empleado. El relato del que toma el nombre todo el volumen, *Gorila en Hollywood* (1980), estaba basado en la experiencia del autor en la meca del cine después de que Sam Peckinpah adaptara su novela *Doble Dos*. En él utilizaba personajes reales como como ya había hecho el maestro de la ciencia ficción Ray Bradbury y el propio Peckinpah, para desvelarnos los delirios eróticos que suscita la jovencita Loreley. En 1994 apareció *El asesino triste* cuyo título explicaba el escritor: “Un asesino mata personas, pero un escritor mata la vida. De ahí el título del libro. Todo escritor es un asesino triste”. Algunos de ellos los había escrito (como el que da título al libro). Otros, como *La verdadera historia de H. y J. (o tras la trama de un tapiz)*, son una reipresentación personal del mito literario del Doctor Jekyll y Mister Hyde.<sup>470</sup>

---

<sup>468</sup> Vasta es la biografía y bibliografía umbraliana. Sobre su atractiva y polémica figura contamos con el trabajo de Anna Caballé, *Francisco Umbral: el frío de una vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2004. Una recopilación con recientes estudios sobre el escritor fue coordinada por María Pilar Celma, *Francisco Umbral: Homenaje literario* (Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003). En lo que atañe a nuestro objeto de estudio, resulta de particular interés el trabajo de Antonio Torres Carnerero sobre las ideas literarias del escritor, a pesar de que no indaga en su trayectoria cuentística (*La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Padilla editores, 2003).

<sup>469</sup> Javier Cercas, *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, p. 11.

<sup>470</sup> Gonzalo Suárez, *El asesino triste*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 9.

El escritor Manuel Vicent (Vilavella, Castellón, 1936) no ha escrito guiones de cine pero, en cambio, sus novelas han servido para construir los argumentos de las películas *Tranvía a la Malvarrosa* (1996) y *Son de mar* (2001). A pesar de que su vocación primera era la de ser novelista, se ha hecho famoso por sus magistrales columnas en *El País*, en las que en poco más de treinta breves líneas se enfrenta a cualquier tema con el desenfado que le es inherente. En ambas facetas de su carrera, ha recibido importantes premios. Como narrador ha ganado el Alfaguara de Novela en 1966 por *Pascua y Naranja*, el premio Nadal en 1987 por *La Balada de Caín* (del que ya había sido finalista en 1979 por *El anarquista Colorado de adelfas*).<sup>471</sup> Además Vicent ha sido recompensado por su labor periodística con el Premio González Ruano 1979, por el artículo «No pongas tus sucias manos sobre Mozart», Alimentos de España 1994, por la mejor labor periodística de 1993 y el Premio de Periodismo Francisco Cerecedo, en 1994, creado por la Asociación de Periodistas Europeos.

En 1979 publicó en el dominical del mismo diario en el que sigue colaborando, una serie de cuarenta y siete retratos sobre personajes clave de la transición y que fueron agrupados más tarde en el libro *Retratos de la transición* con el subtítulo de *Daguerrotipos*.<sup>472</sup> Dos años más tarde dio a la luz *No Pongas tus Sucias Manos sobre Mozart* una colección de inventos literarios, una sucesión de crónicas, conducida por un hilo sociológico, que trata de poner orden a una década. Estos libros están compuestos por artículos periodísticos mezclados con ficción literaria cuya naturaleza genérica es de difícil adscripción. Por último, en 1999 ha publicado sus *Mejores relatos* entre los que se encuentran algunos textos extraídos de los libros antes mencionados.<sup>473</sup> El autor realiza dos operaciones paralelas, por un lado inserta la noticia, la anécdota de lo cotidiano aparecida en los periódicos, y la convierte en historia narrativa, mientras que, por otro lado,

---

<sup>471</sup> Entre sus obras destacan: *Contra paraíso, A favor del placer, Del café Gijón a Ítaca, Tranvía a la Malvarrosa* (1994), *Jardín de Villa Valeria* (1996), el libro de viajes *Por la ruta de la memoria*, la pieza teatral *Borja Borgia*, y la recopilación de artículos *Las horas paganas* (1998); *Son de mar*, Premio Alfaguara de Novela (1999), *Otros días, otros juegos* (2002) y la colección de artículos periodísticos *Espectros* (2000).

<sup>472</sup> Manuel Vicent, *Retratos de la transición (Daguerrotipos)*, Madrid, Penthelon, 1981.

<sup>473</sup> Manuel Vicent, *Los mejores relatos de Manuel Vicent*, Madrid, Alfaguara, 1999.

transforma la Historia y gracias a un ejercicio de ficcionalización la trae al plano de lo cotidiano. En «Dinero para un yate» el protagonista es un alto ejecutivo, uno de esos *yuppies* que caracterizaron los ochenta, jóvenes y triunfadores, sin embargo, un día pierde su trabajo y, por no confesárselo a su mujer, va todos los días al parque en las horas de oficina. Un caso trágico es el de «La chica que quería un reportaje», puesto que la joven que sólo aspira a unos momentos de gloria en la televisión, sólo lo consigue cuando aparece su cadáver en la sección de sucesos. En 1983 fue noticia la expropiación del complejo de empresas que poseía la familia Ruíz-Mateos fue la llamada «Noche de Rumasa». En el relato con este título los acontecimientos pasan de boca en boca, como en un juego, cada vez que interviene un nuevo enunciador, se va perdiendo información hasta que, al final, los hechos quedan reducidos a su mínima expresión. Su narrativa, en suma, se nutre tanto de su propia experiencia y de la realidad social y política, como de la fantasía, por eso no renuncia a las historias de fantasmas en «La casa solariega».

Ana María Navales

Según Manuel Rico es imposible clasificar a Ana María Navales (Zaragoza, 1939) en una corriente estética. Comenzó a publicar a mediados de la década de los setenta, que son los años de la generación del 68 en poesía, los llamados novísimos, y de la novela experimental, en narrativa.<sup>474</sup> Su primer libro de cuentos fue *Dos muchachos metidos en un sobre azul* que apareció en plena transición española. Según el mismo crítico, que se ha ocupado del prólogo a *Relatos de las dos orillas*, la aragonesa se diferencia de muchos escritores contemporáneos porque siempre ha cultivado la poesía a la par que la narrativa. Realmente su actividad Su actividad como poeta ha sido muy intensa.<sup>475</sup> Ha simultaneado durante años la creación con su relación “académica” con la literatura. Estudió Filosofía y Letras en Zaragoza donde, más adelante fue profesora de Literatura Hispanoamericana. En estos inicios fundó la revista de poesía *Albaida*. Fruto de su preocupación por la historia

---

<sup>474</sup> Manuel Rico, “La voz narrativa de Ana María Navales”, Ana María Navales, *Cuentos de las dos orillas*, Zaragoza, Prames, 2001, p. 10.

<sup>475</sup> Recientemente ha aparecido un volumen en el que aparecen recogidos la mayor parte de sus libros de poemas *Del fuego secreto*, *Mester de amor*, *Los espías de Sísifo*, *Nueva, vieja estancia*, *Los labios de la luna*, *Hallarás otro mar*, *Escrito en el silencio*, *Contra las palabras* y un apartado final con sus últimos poemas bajo el título de *Poemas perdidos (Travesía en el viento (Poesía 1978-2005))*, Madrid, Editorial Calambur, 2006).

literaria han sido sus dos ensayos: *Cuatro novelistas españoles* pero, sobre todo nos interesa su prólogo a la *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, un trabajo que pretendía sacar del anonimato a algunos escritores que más allá de Baltasar Gracián.<sup>476</sup> Es directora de la revista cultural *Turia* fundada en 1983, y Jefe de la Sección de Creación Literaria del Instituto de Estudios Turolenses. El gobierno de Aragón le concedió en 2001 el primer Premio de las Letras Aragonesas. Entre esos autores incluye a algunos compañeros en el cultivo del cuento como Javier Tomeo, Soledad Puértolas, o Ramón Gil Novales (y a ella misma). Al enfrentarse al panorama de aquellos intelectuales advierte que muchos de ellos han sufrido la diáspora y se han tenido que desplazar a Madrid y Barcelona.

En su primera novela *El regreso de Julieta Always* optó por una narración un corte realista social o crítico que luego no ha sido habitual en la autora.<sup>477</sup> En los cuentos de *Paseo por la íntima ciudad y otros encuentros* (1987) se advierte la clara influencia borjiniana. En ellos hay varias mujeres protagonistas que buscan transgredir los mundos y circunstancias que les rodean pero que recaen en el inmovilismo. Así le sucede a Marga, el personaje de «En vía muerta», que proyecta conocer Italia y, sin embargo, no consigue salir de su hotel, por lo que solamente pudo soñar itinerarios. En «El faro de Tabarka» la mujer que lo protagoniza emprende un viaje hacia un alejado punto geográfico elegido al azar, pero cuando lo alcanza, no se atreve a dar el último paso.

A partir de estos relatos, la aragonesa ha mostrado una cierta debilidad por tomar la Historia como punto de partida para sus cuentos de una manera muy diferente a la que hicieran los escritores del medio siglo o, ese interés por la intrahistoria de Jiménez Lozano o Manuel Vicent. Ella se ha basado en la recreación de momentos históricos a través de la fantasía. El tema de su siguiente libro, *Cuentos de Bloomsbury*, consiste precisamente, en la recreación literaria de los personajes reales que formaron parte de dicho grupo. La autora asume el reto de reconstruir las vidas de y pensamientos de Virginia Wolf, Eliot, Catherine

---

<sup>476</sup> Ana María Navales, *Cuatro novelistas españoles* (*Delibes, Aldecoa, Sueiro y Umbral*), Madrid, Fundamentos, 1974 y *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1980.

<sup>477</sup> Ana María Navales, *El regreso de Julieta Always*, Barcelona, Bruguera, 1981.



Mansfield... Todo el libro comparte el mismo ambiente, los mismos personajes históricos levemente reconocibles en lo que son, por encima de todo, invenciones. La autora se sumerge en la vida cultural del momento, en las contradicciones de sus vidas a medio camino entre el libertinaje y la tradición. Para ello se mete bajo su piel, hasta el extremo de que la narradora de «Walter no ha muerto» es la propia Virginia Woolf, lo que implica un verdadero esfuerzo por adecuarse al estilo de la escritora de *Las olas* o *La señora Dalloway* y reflejar el vaivén de su mente afectada por la locura. Pero no sólo eso, hay debajo de él todo un ejercicio de documentación para hablarnos de sus amores, de sus relaciones (como su gran amistad con su hermana, la pintora Vanessa Bell o su relación con el historiador Lytton). En el último párrafo Navales incluye la conocida frase con la que se despidió de su marido, el también escritor Leonard Woolf: “No creo que dos personas pudieran haber sido más felices de lo que nosotros hemos sido”.

En *Zacarías, rey*, la escritora cambia de escenarios pero sigue utilizando la historia para sus intereses. En el primer relato, que comparte título con el libro, Zacarías es un pobre ladrón que se marcha a América por la leyenda que existe de que allí es posible realizar todos los sueños. Con el paso del tiempo se da cuenta del engaño y muere tan miserable como cuando empezó. A pesar del tema, el relato no es triste ya que la historia de este hombre, que dicta un escribiente, adquiere algo de fábula cuando pasa al papel. De tema legendario son los cuentos: «El caballero don Antal de Luna» y «Muniza, el enamorado». Pero no todos los relatos tienen un marco histórico, Salamancis es «La ninfa errante» que vaga por el mundo visitando hasta el lugar más alejado del mundo, y leyendo todo lo que ha escrito el hombre: “Fue testigo del descubrimiento del Aleph que predijo la ceguera de Borges, y supo cómo el escritor volvería a inventar aquella esfera en que también él tendría cabida con todos los espacios posibles, antes o después de nadie, en el ahora del tiempo infinito sin relojes”.<sup>478</sup>

*Álvaro Pombo*

La primera andadura literaria de Álvaro Pombo (Santander, 1939) fue gracias a un libro de cuentos con el representativo título de *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977)

---

<sup>478</sup> Ana María Navales, *Zacarías rey*, Huelva, Diputación provincial, 1992.

que el escritor había fraguado en el extranjero (Pombo residió en Inglaterra desde 1966 hasta ese mismo año).<sup>479</sup> La docena de relatos recogidos en este volumen tenían en común el tratamiento de lo que Domingo Ródenas de Moya ha denominado, la temática de la *insoportable levedad del ser*, en evidente alusión al libro de Kundera, “que era también la insoportable incomunicación del individuo en la sociedad actual y, en resumidas cuentas, la incommunicable oquedad del sujeto contemporáneo”.<sup>480</sup> Sus relatos sorprendían, en primer lugar por su estilo lírico, humorístico, que incluso se aproximaba a los dialectos coloquiales y, en segundo lugar, por unos personajes que, a pesar de su situación precaria, no son mostrados con patetismo. A este libro le siguieron otras tantas novelas en las que Pombo fue desarrollándose narrativamente y consolidándose en el panorama literario.<sup>481</sup> Por su trayectoria narrativa ha merecido, según Ángel García Galiano, el título de tratarse de uno de los escritores “más interesantes y singulares de los aparecidos en estos últimos veinte años”, gracias a “un mundo propio, arquitectónicamente elaborado por medio de un prosa envolvente, precisa y sensual a un tiempo, barroca y juguetona y, a la vez, cuando quiere, concisa y hasta conceptual”.<sup>482</sup> Estos elogios han sido corroborados por la sucesión de premios y méritos. Ha ganado el Herralde (1983), el Premio de la Crítica (1990), el Nacional de Narrativa (1997) y actualmente ocupa el sillón “j” de la Academia.

Veinte años después de su primera aportación al cuento, Álvaro Pombo ha publicado un volumen de *Cuentos reciclados*.<sup>483</sup> Una vez más juega con el título ya que alude a la metáfora de que la escritura es el resultado de una elaboración de distintos

---

<sup>479</sup> Anteriormente sólo había publicado los versos de *Protocolos* (1973) género que ha cultivado más adelante con *Variaciones* (1977). Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Barcelona, Anagrama, 1985.

<sup>480</sup> Domingo Ródenas de Moya, “Relatos sobre la falta de sustancia: Álvaro Pombo”, *Quimera*, 2004, 242-243, p. 62.

<sup>481</sup> *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983), *El hijo adoptivo* (1984), *El parecido* (1985), *Los delitos insignificantes* (1986), *El metro de platino iridiado* (1991), *Telepena de Cecilia Villalobo* y *Donde las mujeres* (1999), *La cuadratura del círculo* (1999), *El cielo raso*, *Aparición del eterno femenino contado por SM. el Rey* (1993).

<sup>482</sup> Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha*, *Op.cit.*, p. 124.

<sup>483</sup> Álvaro Pombo, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997.

materiales: la literatura, la vida y la historia.<sup>484</sup> En el prólogo el autor nos descubre sus planteamientos en una especie de “teoría general del reciclado” porque en realidad sus textos proceden de relatos, editados con anterioridad. Tampoco esconde, por ejemplo, que en «Las lenguas mentiras» acepta el reto: un tema propuesto por Henry James en su *Cuaderno de notas* en el que plasmaba algunas ideas que el propio escritor norteamericano utilizó para «The liar» (1881).<sup>485</sup> Si la falta de sustancia que daba nombre a su anterior libro de relatos, se caracterizaba porque el narrador abandonaba a su suerte a sus personajes, en estos cuentos: «el autor jamás se encoge de hombros ante el destino de sus personajes”, los sondea, trata y profundiza. Son seres que van desde una mujer que había tenido tratos con la realeza rusa, a un profesor de filosofía en busca del método perfecto, o un profesor universitario que busca tener un encuentro especial con su alumna deseada, o un poeta que sigue durante toda su vida el modelo del que fuera su compañero de pupitre....<sup>486</sup>

#### *Rosa Regàs*

Aunque por nacimiento Rosa Regàs (Barcelona, 1933) estaría relacionada con la generación de Cela o la mencionada del medio siglo, su narrativa se ha abierto paso a finales de los ochenta y principios de los noventa, siendo una especie de veterana “recién llegada” a nuestras letras. En la Universidad entró en contacto con poetas españoles como José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma o Gabriel Ferraté, cuyos poemas hizo suyos durante décadas, tal vez porque fueron los que le abrieron las puertas a la poesía, inglesa, española, catalana, italiana y americanas. Durante muchos años trabajó en Seix-Barral hasta que en 1970 decidió fundar su propia Editorial a la que, en honor de Nietzsche y en recuerdo de sus olvidados estudios de Filosofía, llamó La Gaya Ciencia. Durante catorce años se dedicó a publicar autores poco conocidos o desconocidos entonces como Juan Benet, Álvaro Pombo, María Zambrano, Manuel Vázquez Montalbán, Javier Marías, entre muchos otros, así como poesía y una colección de literatura para niños. Ha sido una viajera tan pertinaz que su primer libro fue *Ginebra* (1988), en el que trataba de la ciudad en la que

---

<sup>484</sup> Un amplio estudio de los relatos de Álvaro Pombo aparece en el siguiente trabajo: Alfredo Martínez Expósito, “La cuentística de Álvaro Pombo”, *Op.cit.*

<sup>485</sup> Álvaro Pombo, *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 10.

<sup>486</sup> Álvaro Pombo, *Cuentos...*, *Ibid.*, p. 12.

residía por aquel entonces donde trabajaba como traductora para las Naciones Unidas. En 1994, ganó el premio Nadal con *Azul* y, en 1999, el premio Ciudad de Barcelona con *Luna Lunera*. Ambos éxitos editoriales han sido seguidos con *La canción de Dorotea* por el Premio Planeta 2001. Entre unos y otros publicó el libro de cuentos *Pobre corazón* en 1996. Este volumen, tiene como nexo el amor ya sea el amor conyugal («La farra»), adúltero («los funerales de la esperanza»), infantil («Introbo at altare Dei»), senil («La nevada»)... el amor en todas sus facetas.<sup>487</sup> Además, ha tenido diferentes cargos públicos como Directora del Ateneo Americano de la Casa de América de Madrid y Directora de la Biblioteca Nacional de España (2004 – 2007).

*Esther Tusquets*

Lumen ha sido una de las casas emblemáticas del panorama editorial español en los que, por ejemplo, han aparecido los relatos de Agustín Cerezales, Susana Constante, Javier Delgado, Cristina Fernández Cubas o Cristina Peri-Rossi. Esther Tusquets (Barcelona, 1936) fue su fundadora y la ha dirigido hasta su reciente jubilación. La editora ha sido además autora de novelas, entre las que destacan: *El amor es un juego solitario* (Premio Ciudad de Barcelona, 1979), *El mismo mar de todos los veranos*, *Varada tras el último naufragio* y *Con la miel en los labios*. En los ochenta publicó un libro de cuentos titulado *Siete miradas en un mismo paisaje* (1981) cuya estructura se encuentra entre la unidad y la diversidad. Desde el punto de vista temático se semeja a un libro de aprendizaje. Está formado por siete cuentos que tienen en común una misma protagonista o narradora que aparece como niña, adolescente o convertida en una mujer. El conjunto de la obra puede ser leído teniendo en cuenta la evolución de este personaje, sin embargo, los distintos fragmentos de su vida aparecen presentados de forma desordenada.<sup>488</sup> A lo largo del libro encontramos un reflejo y crítica de la vida burguesa durante los años cuarenta y cincuenta. Los relatos que tratan la tierna infancia de Sara se hacen eco de la situación durante la primera posguerra.<sup>489</sup> En «Los primos» aparece descrita la diferencia entre las vidas de los

---

<sup>487</sup> Rosa Regàs, *Pobre corazón*, Barcelona, Destino, 1996

<sup>488</sup> Esther Tusquets, *Siete miradas en un mismo paisaje*, Barcelona, Lumen, 1981.

<sup>489</sup> Los diferentes textos que conforman el libro pueden leerse como cuentos independientes, sin embargo por la unidad conferida gracias a la presencia de una misma protagonista/narradora, este volumen ha sido

vencedores y los vencidos, vistas desde la inocente perspectiva de una niña. Ella es consciente de que va a un colegio diferente, en el que se habla alemán, donde hay una educación mixta, y en el que todas las clases están presididas por un cuadro con “una foto de un señor con bigote” cuya identidad no necesita aclaración. Su familia cercana forma parte de la alta burguesía, su tío Ignacio, por ejemplo, tiene un bonito coche conducido por su propio chófer, el hijo de éste tiene todo tipo de juguetes, pasa los veranos en la playa... Este estilo de vida contrasta con el de su tía Irene, que perdió a su marido en la guerra, y su hijo Bruno, que va a un colegio de curas, pasa penurias... Un día se adentra por equivocación en una barriada de las afueras de Madrid, entonces la niña se da cuenta de que existen personas que viven en condiciones míseras, aunque no descubre la realidad hasta el momento en el que concluye la Segunda Guerra Mundial y observa las reacciones de su entorno.

En su segundo libro, *La niña lunática y otros cuentos* (1996), se centra en el análisis de las relaciones amorosas, intentando resaltar sobre todo que los diferentes protagonistas de las anécdotas, sean hombres o mujeres, pueden vivir de manera semejante el desengaño y el dolor. La tesis del volumen es que lo importante, en resumen, es el individuo que lo padece.<sup>490</sup> En «Love story» un gavián aparece en los sueños de la protagonista, es el símbolo de alguien que destroza y acecha a la paloma que sostiene en sus garras, una situación que ella misma vivirá. En «Carta a la madre» leemos cómo la narradora realiza un ajuste de cuentas con su madre utilizando el recurso epistolar.

*Carlos Blanco Aguinaga*

Pocos personajes conocen tan bien la historia literaria como Carlos Blanco Aguinaga (Irún, 1926) por su labor como profesor de literatura en el Colegio de México, primero, en los tiempos de Alfonso Reyes y, actualmente en la Universidad de la Jolla (San Diego, California). A pesar de sus libros espléndidos como *El Unamuno contemplativo*, *La juventud del 98* o la polémica, *Historia Social de la Literatura Española* que escribió en

---

caracterizado en alguna ocasión como una novela. Sobre la dificultad de catalogación genérica véase: Janet Pérez, “Representation, Epiphany, and Passage in *Siete miradas en un mismo paisaje*”, *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Mary S. Vázquez (ed.), New York, Greenwood Press, pp. 45-63

<sup>490</sup> Esther Tusquets, *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1996.

colaboración con Iris Zabala y Julio Rodríguez Puertolas, hasta 1984 no vio publicada su primera novela *Ojos de papel volado*. En estos años ha escrito únicamente un libro de cuentos: *Carretera de Cuernavaca*. Los relatos que lo componen están divididos en tres bloques. El primero de ellos trata el tema de la guerra en el País Vasco desde la perspectiva de un niño. Todos los relatos que lo componen parecen estar unidos por una primera persona que relata sus experiencias de niñez: la muerte durante un bombardeo del carpintero que estaba haciendo «El armario» de la familia, la del «Hermano mayor» de su amigo durante la contienda, la «desbandada» o huída hacia el otro lado de la frontera y, finalmente, en «Aquella casa» y la dura decisión de abandonar su tierra y cruzar el océano. Estos relatos bastante trabados entre sí, podrían ser leídos como una especie de autobiografía. Sin embargo, la segunda parte está compuesta por textos en los que aparecen voces diferentes: en todo caso son personajes en contacto con la experiencia del exilio como «El profesor de latín», o los horrores de la guerra en «En el frete del Este, ya muy lejos». Inevitablemente las expectativas de la primera parte hace que identifiquemos ese primera persona con la de esos relatos del País Vasco bajo el riesgo de no ver la identidad femenina de la narradora de «Libros que leía mi madre»: “lo tengo muy claro, es lo que nos pasa a todas las mujeres”.<sup>491</sup> Quizá la clave de esta identidad autorial nos la de el último y extenso relato del libro que conforma la totalidad de la tercera parte del volumen. En este cuento homónimo al libro, el narrador en tercera persona omnisciente, nos habla de Antonio, un escritor con esta experiencia: “Hace años que los cuadernos se le convirtieron en espejos. Él hubiese querido, quiere aún desesperadamente, que cada cuaderno que abre fuese una pantalla donde las cosas existieran con su propia autonomía, independientemente, incluso, de su persona”.<sup>492</sup> Parece que es el propio Carlos Blanco Aguinaga quien nos habla de su carrera literaria y su ficción anterior: “Aquella novelita le había costado a Antonio un enorme esfuerzo porque en ella, por fin, había logrado no hablar de sí mismo. Tal vez por eso se la habían publicado”.<sup>493</sup>

---

<sup>491</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *Carretera de Cuernavaca*, Madrid, Alfaguara, 1990.

<sup>492</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *Carretera de Cuernavaca*, *Ibid.*, p. 112.

<sup>493</sup> Carlos Blanco Aguinaga, *Carretera de Cuernavaca*, *Ibid.*, p. 114.

Aunque tímidamente, Manuel Longares (Madrid, 1943) ha despuntado en las dos últimas décadas. En general su vida profesional ha discurrido en el terreno del periodismo pues ha trabajado en varias publicaciones como *Diario 16* o *Cambio 16* y ha sido director de los suplementos literarios de *El Mundo* y de *El Sol*. Sin embargo, también le ha dedicado tiempo a la narración ficcional. En 1979 publicó *La novela del corsé* con la que alcanzó cierta notoriedad. Esta obra formaba un ciclo titulado *La vida de la letra*, junto a otros dos volúmenes: *Soldaditos de Pavía* (1984) y *Operación Primavera* (1992). Desde entonces ha publicado otras tres novelas así como tres libros de relatos: *Apariencias* (1992), *Extravíos* (1999) y *La ciudad sentida* (2007).<sup>494</sup> En el año 2000 recibió el Premio Nacional de la Crítica por *Romanticismo*.<sup>495</sup>

Su último libro de cuentos se compone de veintiún relatos que el autor ha dividido en tres partes: «Amores», «Equívocos» y «Equivalencias». En los primeros siete cuentos, el eje que da unidad a las narraciones es el elemento amoroso, al que se acerca siempre desde el punto de vista de lo grotesco. Los textos empiezan en un ambiente aparentemente de normalidad, pero a medida que transcurre la acción esa falsa sencillez quedará rota de una forma brusca, sorprendente y, en ocasiones, dramática. Uno de sus cuentos más entrañables es «Livingstone» el protagonista vive solo con su madre que está separada por lo que lleva una vida de soledad. La tragedia se desencadena cuando su tutora, que le había prometido “aventurarse juntos por la ruta africana de Stanley”, le abandona. En la última escena el chico acaba castrándose. En la segunda parte, el autor selecciona algunas imágenes de la vida cotidiana de determinados personajes típicos españoles (un futbolista, una extranjera que vive en Madrid, una supuesta noche de juerga, una pareja de novios, etc), y a todos ellos los sitúa en contextos que rompen las coordenadas de la lógica para presentar un desenlace también extraordinario. En la última parte, el autor establece una especie de paralelismo entre personajes o hechos históricos reales (el general Franco, Fidel Castro, un

---

<sup>494</sup> Manuel Longares ha publicado las novelas *No puedo vivir sin ti* (1995), *Romanticismo* (2001), que obtuvo el premio nacional de la Crítica, y *Nuestra epopeya* (2006) y los libros de relatos Manuel Longares, *Apariencias*, Madrid, Compañía europea de Comunicación e Información, 1992 y *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999; *La ciudad sentida*, Madrid, Alfaguara, 2007.

<sup>495</sup> Manuel Longares, *Romanticismo*, Madrid, Alfaguara, 2002.

golpe de estado...), pero vistos y reelaborados desde un punto de vista esperpéntico. Manuel Longares da muestra en *Extravíos* de un estilo propio, muy personal, trabajado sobre una cuidada elaboración del lenguaje y una amplia variedad de registros lingüísticos.

*Juan Madrid*

A lo largo de su carrera, Juan Madrid (Málaga, 1947) ha escrito novelas, crónicas, relatos, novelas juveniles, guiones de comics, cine y televisión, sin embargo su nombre no aparece en el primer lugar de los suplementos ni en los libros de historia literaria.<sup>496</sup> Podemos decir que este lugar al margen de la literatura canónica se debe por su dedicación a un género poco reconocido, el policíaco, donde es una de sus principales figuras junto a Vázquez Montalbán.<sup>497</sup>

Juan Madrid desempeñó durante años varios oficios hasta que en 1973 desembocó en el periodismo y se convirtió en redactor de la revista *Cambio 16*.<sup>498</sup> Como escritor de novela policíaca se dio a conocer en la colección “Círculo del Crimen” de la editorial SEDEMAY, quedando finalista del premio que convocaba en 1980. Ese año publicó su primera novela: *Un beso de amigo* en la que aparece por vez primera el personaje de Toni Romano, que representa al arquetípico detective chandleriano, pasado por el molde de la transición española. En las novelas de esta serie el autor pinta con retazos costumbristas, una marginalidad muy castiza, que sirve de base a una reflexión crítica de la realidad española, subrayando sus contradicciones más flagrantes.

En cuanto a sus dos libros de relatos, ambos tratan una misma temática: son cuentos inmisericordes sobre una parte de la sociedad que nadie quiere ver, pero que existe entre los mendigos, los drogadictos, ladrones y prostitutas. En 1991 publicó sus *Cuentos del asfalto*, historias que según el autor: “datan de comienzos de los años ochenta. Casi todas fueron

---

<sup>496</sup> Imanol Uribe llevó al cine el impactante argumento de una de sus novelas: *Días contados*. Juan Madrid ha colaborado, además, en la elaboración de los guiones de la famosa serie *Brigada central*.

<sup>497</sup> Sobre su aportación a la novela policíaca véase: José F. Colmeiro, *La novela policíaca española: Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994, pp. 146-157.

<sup>498</sup> La fuente de esta información es: Jürgen Siess, “Juan Madrid: La aventura de la existencia marginal y los acordes del pasado”, Hans-Jörg Neuschäfer (coord.) y Dieter Ingenschay (ed. lit.), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 269-278.



hechas partiendo de sucesos reales. Su origen hay que buscarlo, por tanto, en las páginas de sucesos de cualquier periódico”.<sup>499</sup> Por eso son historias miserables, demasiado reales incluso. El comisario apodado “El Sevilla” del cuento «Inspección de guardia» se toma a guasa la confesión de un muchacho que dice saber de la existencia oculta de extraterrestres en la tierra. Todo parece una broma hasta que reconoce que, como habían abducido a su familia, había decidido matarlos a todos. En «La mirada», un tendero mata a una pareja de jóvenes que le estaba intentando atracar con una pistola de juguete. Dos hombres, un vagabundo y un drogadicto, se disputan un ricón caliente entre escombros para pasar la «Ola de frío en Madrid».

Los relatos de *Crónicas del Madrid oscuro* siguen en la misma tónica pero, en esta ocasión, todos los personajes comparten un espacio común ya que Juan Madrid ubica estas historias en el barrio de Malasaña, entre Fuencarral, San Bernardo y Carranza. Estos cuentos son el reflejo del lado oscuro de la “Movida” madrileña cuando la heroína causó estragos entre la juventud.<sup>500</sup> Hay cuatro núcleos temáticos: el amor en su cara más amarga (violaciones, pederastia, malos tratos), la gente de la calle (mendigos, inmigrantes, ladrones), las historias de policías y de mujeres (prostitutas, vagabundas, drogadictas) y, por supuesto, la muerte, el destino a veces salvador y otras trágico, que afecta a todos ellos. Como señala Guy H. Wood, en este libro, aunque aparecen espacios parecidos a los de sus novelas policíacas, “no hay misterios ni crímenes que resolver sino exposición franca y fría de asesinatos, sobredosis, suicidios y violaciones”.<sup>501</sup>

---

<sup>499</sup> Juan Madrid, *Cuentos del asfalto*, Madrid, Editorial Popular, 1991, p. 5; anteriormente había publicado *Jungla* (Barcelona, Ediciones B, 1988) y *Un trabajo fácil* (Barcelona, Laia, 1984). Sobre un cuento del primer volumen, véase el estudio de Nzachée Nombissi, “Una aproximación semántico-simbólica a «Gas en cada piso», de Juan Madrid”, *Revista de Filología*, 2004, 22, pp. 195-214.

<sup>500</sup> Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo*, Madrid, Aguilar, 1994.

<sup>501</sup> Guy H. Wood, “Últimas ficciones de Juan Madrid”, *Ojancano*, 1996, 11, pp. 85-89. También ha publicado *Malos tiempos*, Madrid, Lengua de Trapo, 1995.

Hoy en día no se sabe qué decir primero si Juan José Millás (Valencia, 1946) es más un periodista o un escritor.<sup>502</sup> Comenzó a escribir muy joven, en 1975 recibió el premio Sésamo por *Cerberos son las sombras* (1975), con el que consiguió la aceptación de la crítica. Este éxito le abrió las puertas de la editorial Alfaguara donde publicó años después su *Visión del ahogado* (1999) y *El jardín vacío* (1981). Gracias a sus colaboraciones en prensa, vive del periodismo y la literatura, de hecho sus columnas en *El País* los viernes tienen un gran número de seguidores. Como sucedía con Manuel Vicent, sus relatos parten en muchas ocasiones de lo cotidiano y la noticia, para saltar al terreno de la ficción o a la inversa. Millás ha creado un género que él ha convenido en denominar como *Articuentos*, unas historias de pocas líneas, que se encuentran a medio camino entre los dos géneros.<sup>503</sup> Este gusto por la mezcla va a recorrer toda su obra, como veremos en el capítulo quinto, pues sus novelas son en ocasiones recreaciones delirantes de cuentos donde el juego metaficcional adquiere un notable relieve: así sucede en *El desorden de tu nombre* y en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*.<sup>504</sup> En su novela, *Laura y Julio* encontramos plasmadas sus principales obsesiones: el problema de la identidad, la simetría, los otros espacios habitables dentro de nuestro espacio, el amor, la fidelidad y los celos. En 2007 recibió el Premio Planeta por su novela autobiográfica *El mundo*.<sup>505</sup>

---

<sup>502</sup> En los últimos años se ha dedicado al periodismo en *El País* y en más medios de comunicación, de hecho en 1999 recibió el Premio Mariano de Cavia y a principios de 2003 el Miguel Delibes de Periodismo. *Algo que te concierne* supone su primera colección de artículos periodísticos. Como novelista, en 1974 ganó el Premio Sésamo con *Cerberos son las sombras* cuyo éxito entre la crítica le trajo la etiqueta de autor de culto. No fue hasta *El desorden de tu nombre* (1986) cuando logra romper el círculo de la minoría y alcanzar a un mayor público. Después llegaron *La soledad era esto* (Premio Nadal 1988), *No mires debajo de la cama* (1999). Durante los últimos años se ha ocupado de asuntos de actualidad en *Hay algo que no es como me dicen*. *El caso de Nevenka Fernández* (20004) y *Todo son preguntas* (2005).

<sup>503</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, Madrid, Punto de Lectura, 2002.

<sup>504</sup> Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1988 y *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995.

<sup>505</sup> La obra del escritor ha atraído la atención de la crítica, de hecho existen trabajos de casi todas sus obras. Por citar alguno de los volúmenes más representativos, sobre su primera etapa literaria contamos con el estudio de Gonzalo Sobejano, *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara, 1995. Además en el año 2000 fue convocado el *Coloquio internacional Juan José Millás* por el Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel (Irene Andrés-Suárez, Ana Casas, Inés d'Ors (eds.), Zaragoza–Neuchâtel, Pórtico, 2000).

En cuento a sus relatos, la mayor parte fueron concebidos para el interior de revistas y periódicos hasta que, en 1992, se decidió a publicar algunos de ellos en un volumen titulado *Primavera de luto*.<sup>506</sup> Los personajes de Millás son casi siempre seres solitarios como un ama de casa con una vida rutinaria que al morir su marido se refugia en la botella que es lo único que le permite ver el mundo de un modo distinto. Son cuentos que toman, según Fernando Valls, la tradición de Cortázar y Poe al incluir un elemento irreal en la normalidad de sus personajes, para conseguir la sorpresa final.<sup>507</sup> El vecino del narrador de «Trastornos de carácter» pasa extrañamente largas temporadas ausente de su casa, lo sabe porque no escucha ningún ruido, pero lo raro es que nunca le ha oído salir de casa. Cuál será su sorpresa cuando el vecino le cuenta que viaja por el mundo de armario en armario, como si fueran cabinas de teletransporte, este personaje es Vicente Hurtado que reaparece en sus siguientes volúmenes, de hecho, en 1997 le dedica uno de los apartados de *Cuentos a la intemperie* que divide además en otros temas: taxis, metro, calles, encuentros, márgenes, escribir, el cuerpo, el móvil, animales, cartas de amor.<sup>508</sup> Dos años después aparece un monólogo que da título al volumen, *Ella imagina*, al que siguen una treintena de piezas cortas monopolizadas por la presencia de Vicente Holgado, ese mismo vecino disparatado de su anterior libro.<sup>509</sup> Por último, en 2003 publica sus *Cuentos de adúlteros desorientados*.<sup>510</sup>

Hay que destacar que, si alguien ha podido influir en los escritores que vendrán ha sido él ya que desde el año 2000 hasta ahora (con algunos intermedios) dirige un espacio dedicado a la narrativa breve, dentro del programa radiofónico de la Cadena Ser “La Ventana”. La dinámica del programa es la de una especie de “Taller literario” en el cual los radioyentes envían breves relatos de unas quince líneas en torno a un tema propuesto. Cada semana escogen unos cuantos y opinan sobre cómo sería posible mejorarlos.

---

<sup>506</sup> Juan José Millás, *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1992.

<sup>507</sup> Fernando Valls, “El renacimiento del cuento...”, *Op.cit.*, p. 42.

<sup>508</sup> Juan José Millás, *Cuentos a la intemperie*, Boadilla del Monte, Acento Editorial, 1997.

<sup>509</sup> Juan José Millás, *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994.

<sup>510</sup> Juan José Millás, *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Lumen, 2003.

La poeta, novelista, cuentista y periodista Cristina Peri Rossi, aunque nació en Montevideo (Uruguay, 1941), ha vivido la mayor parte de su vida en España desde que se exilió en 1972. Empezó a publicar en la década de los sesenta, época en que estaba muy identificada con la revista *Marcha*. Durante los ochenta adquirió más importancia gracias a *La nave de los locos* (1984). En su obra narrativa y en su poesía hay una constante reflexión sobre el lenguaje, el amor, el desamor, el tema del exilio, las pasiones, las obsesiones, las convenciones del género sexual, así como un afán de subvertir el orden establecido y las normas sociales.<sup>511</sup> En los noventa ha publicado cinco libros de cuentos: *La ciudad de Luzbel y otros relatos* (1992), *Por fin solos* (1994), *Desastres íntimos* (1997), *Te adoro y otros relatos* (1999).<sup>512</sup> En el segundo, la escritora mezcló el ensayo y el relato pues a cada apartado le precede un estudio sobre tres tipos de amor, mágico, dependiente o en decadencia, ya sea heterosexual o lésbico. La idea de este volumen es que, en cualquier caso el sufrimiento, los sentimientos y la evolución son iguales. El siguiente libro, *Desastres íntimos*, se compone de nueve cuentos que tienen en común un fuerte elemento erótico ya que se describe el deseo, como necesidad de otro cuerpo. El último volumen en realidad es una selección entre sus relatos anteriores.<sup>513</sup>

#### Adelaida García Morales

La autora Adelaida García Morales (Badajoz, 1945) logró con *El sur*, que apareció en 1985 junto a otra novela corta *Bene*, su primer éxito tanto por parte de la crítica como por las ventas. Estas se vieron propiciadas, a su vez, por la película de Víctor Erice que

---

<sup>511</sup> Antes del exilio Cristina Peri-Rossi escribió varios volúmenes de relatos: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1968), *Indicios pánicos* (1970). A partir de 1972 sus recopilaciones de cuentos aparecen fuera de su país primero en Plaza y Janés (*La tarde del dinosaurio*, 1976), también en la venezolana Monteávila (*La rebelión de los niños*, 1980), para luego pasar a Seix Barral (*El museo de los esfuerzos inútiles*, 1983). Sobre sus primeras creaciones contamos con el estudio de Gustavo San Román, "Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 67, 1990, pp. 151-167.

<sup>512</sup> Cristina Peri Rossi, *La ciudad de Luzbel y otros relatos*, Madrid, Compañía europea de Comunicación e información, 1992; *Cosmoagonías*, Barcelona, Juventud, 1994; *Por fin solos*, Barcelona, Lumen, 1994; *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997; *Te adoro y otros relatos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

<sup>513</sup> Una verdadera recopilación de sus relatos ha aparecido en 2007: *Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen.

apareció con el mismo nombre (1983).<sup>514</sup> Resumiendo, ambas obras comparten la perspectiva de una niña sobre el espacio rural de su niñez. El reconocimiento le ha llegado también tras recibir el premio Herralde y el Ícaro de novela con *El silencio de las sirenas*.<sup>515</sup> Su biografía es azarosa e incluye una carrera como profesora de secundaria, modelo, actriz, traductora en Argelia e, incluso, un periodo de alejamiento en la Alpujarra granadina. En su narrativa se ocupa de las preocupaciones de las mujeres por tener una identidad independiente y fuerte. En 1996 publicó una colección de cuentos con un hilo temático que expresa bien su título: *Mujeres solas*.<sup>516</sup> Sus protagonistas son mujeres de mediana edad, rozando los cuarenta, que por diversas circunstancias se encuentran solas ya sea tras un divorcio, una muerte, o por decisión propia. La autora investiga en los matices con que estas mujeres se enfrentan a una experiencia que no deja a nadie indiferente. Por ejemplo, las tres féminas que aparecen en «Tres hermanas» deciden pasar un verano juntas en una casa aislada en la costa de Levante movidas por diferentes motivos. En su vida se cruzan dos hombres, y uno de ellos se interesa por la pequeña Alicia. Sin embargo ella está convencida de que su mejor estado es la soledad. Una mañana, Ernesto le dice a su mujer «Celia», que da nombre al relato, que se va a divorciar porque ha conocido a otra y se ha enamorado. Ella no dice nada sobrellevando todo con mucha dignidad: la soledad, el tener que ponerse a trabajar, el tener que alquilar la casa. Por la noche, a la vuelta de su trabajo de limpiadora, se cruza con un hombre atractivo que la mira por lo que le propone que suba a su casa. Ambos pasan un momento especial conversando sobre sus vidas que le hace llenarse de ilusiones frustradas al enterarse de que tiene novia. Por otra parte, la autora se atreve con lo fantástico en «Agustina». Ella y Sebastiana se conocen en un bar y deciden compartir casa como ama y criada mientras ninguna de las dos se estorbe. Por la noche Sebastiana ve como su ama de llaves habla sola con el fantasma de su marido al que le pide que le cuente el secreto de dónde escondió los millones de un robo.

---

<sup>514</sup> Otras obras suyas son *Archipiélago* (1981), *El silencio de las sirenas* (Premio Herralde e Ícaro, 1985), *La lógica del vampiro* (1990), *Las mujeres de Héctor* (1992) o *Nasmiya* (1996), *Una historia perversa* (2001) y *El testamento de Regina* (2001).

<sup>515</sup> Adelaida García Morales, *El silencio de las sirenas*, Barcelona, Anagrama, 1985.

<sup>516</sup> Adelaida García Morales, *Mujeres solas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996.

Lourdes Ortíz

Nacida en Madrid en 1943, ha compatibilizado la escritura con su dedicación al estudio del arte, sus colaboraciones en diferentes periódicos y revistas (*El País*, *El Mundo*, *Diario 16*, etc.) y en televisión.<sup>517</sup> Participa habitualmente en coloquios y mesas redondas sobre distintos temas relacionados con la vida política y social, con la situación de la mujer y, sobre todo, con su actividad literaria. Ha cultivado tanto la novela como el género teatral. Entre su obra narrativa ha publicado dos libros de relatos con una década entre sí *Los motivos de Circe* (1988), *Fátima de los naufragios* (1998) y otros incluidos en diferentes antologías.<sup>518</sup> En este último libro presenta seis historias de tierra, mar, ausencias, muertes anónimas, y amores épicos o incumplidos. El personaje de Fátima es la loca de la playa, la mendiga africana o la Macarena de los Moros al representar la madre que perdió a su hijo pero que aún le espera y reza por él, con las manos cubiertas por el manto e inmóvil, como si oyera los mensajes del mar, dialogase con él y aguardase a que el mar escuchara algún día su plegaria. Las gentes del pueblo, que rezan a Fátima para que proteja a los suyos, creen que un día, cansada de esperar, entrará en las aguas para rescatar del fondo del mar los cuerpos de los ahogados.

Carme Riera

Durante los primeros años de su carrera, Carme Riera (Palma de Mallorca, 1948), dedicada a la literatura y la enseñanza universitaria, fue publicando sus obras en catalán.<sup>519</sup>

---

<sup>517</sup> Ha publicado los ensayos *Larra, escritos políticos* (1967), *Comunicación crítica* (1977), *Conocer Rimbaud y su obra* (1979), *Camas, un ensayo irreverente* (1989) y *El sueño de la pasión* (Los cambios en la concepción y la expresión de la pasión amorosa a través de los grandes textos literarios de la tradición occidental. Desde la Antigüedad hasta el siglo xix) (1997). Es autora de, entre otros, los siguientes textos teatrales: *Las murallas de Jericó* (1979), *Penteo* (1982), *Fedra* (1983), *Cenicienta* (1986), *Judita* (1986), *Electra-Babel* (1991), *El cascabel del gato* (1994), *El local de Bernardeta A* (1994), *Dido en los infiernos* (1996), *La guarida* (1999) y *Rey loco* (1999). Como narradora, ha publicado las novelas *Luz de la memoria* (1976), *Picadura mortal* (1979), *En días como estos* (1981), *Urraca* (1981), *Arcángeles* (1986), *Antes de la Batalla* (1992), *La fuente de la vida* (1995 con la que fue finalista al premio Planeta) y *La liberta* (1999) y *Cara de niño* (2002).

<sup>518</sup> Lourdes Ortíz, *Los motivos de Circe*; *Yudita*, Madrid, Castalia, 1991 y *Fátima de los naufragios: relatos de tierra y mar*, Barcelona, Planeta, 1998.

<sup>519</sup> En el mundo de las letras se dio a conocer con el libro de relatos *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975), al que siguió *Jo pos per testimoni les gavines* (1977). Su novela *Dins el darrer blau* (1994), basada en la historia de los judíos conversos mallorquines, obtuvo en 1995 el Premio Nacional de Narrativa del Ministerio de Cultura, concedido por primera vez a una novela en lengua catalana, además de los premios Pla,

Sin embargo, las prisas que embargan el mundo editorial de hoy en día y la necesidad de amortizar las tiradas y el marketing han hecho que cada día aparezcan casi simultáneamente las ediciones en catalán y su traducción, tal y como pasó con el libro de relatos *Contra el amor en compañía y otros relatos*.<sup>520</sup> Los diecinueve cuentos que lo componen forman una galería de historias que tienen en común, o bien la escritura, o la lectura. A través de la metaficción habla de la inspiración, de lo que debe hacer el escritor para conseguir el éxito. Sus personajes, por tanto, son poetas mediocres, escritores de oficio, o profesores universitarios, unidos todos por una misma cosa: la palabra. En «Letra de ángel», un jubilado se enamora de la mujer que le ha enviado una carta comercial para que compre *La Gran Historia de la Sardana* en tres volúmenes. Este anciano se toma las cartas de una manera muy personal, como si fueran directamente dirigidas a él.

#### *Elena Santiago*

A pesar de los abundantes premios, Elena Santiago (Veguellina de Órbigo, León, 1941) se trata de una escritora con una situación secundaria en el sistema.. Por poner algunos ejemplos, en 1977 publicó *La oscuridad somos nosotros* donde relataba una historia familiar en un contexto rural y cotidiano durante la guerra civil y la postguerra, con la que obtuvo el Premio Ciudad de Irún. Unos años después su libro *Ácidos días* (1980) fue galardonado con el Premio Novelas y Cuentos. Ya con su tercera novela, *Gente oscura* (1981), logró el Premio Miguel Delibes. Sin embargo la escritora es escasamente conocida fuera de los círculos literarios.

En cuanto a sus relatos, también han recibido numerosos premios desde que en 1974 cuando ganara tres concursos (el Ignacio Aldecoa, Ciudad de León y Ciudad de San Sebastián) con tres cuentos.<sup>521</sup> Según la crítica, estos cuentos tienen un estilo muy particular “al usar una serie de repeticiones que tienen como objeto el insistir e imponer al

---

Crexells y Lletra d'Or (que otorga la crítica al mejor libro del año en catalán), así como el Premio Internacional de Italia Elio Vittorini. La autora también ha sido galardonada con los premios Prudenci Bertrana (1980) Ramon Llull (1991) y Anagrama de ensayo (1987).

<sup>520</sup> Carme Riera, *Contra el amor y otros relatos*, Barcelona, Destino, 1991.

<sup>521</sup> Elena Santiago empezó a publicar cuando en 1974 presentó tres cuentos a los concursos “Ignacio Aldecoa”, “Ciudad de León” y “Ciudad de San Sebastián”, ganando en todos ellos.

lector lo más importante del relato tratado”.<sup>522</sup> Su prosa se caracteriza por el cuidado, la exquisita pulcritud, sencillez y naturalidad del lenguaje, desde un perfecto dominio del diálogo. Desde el punto de vista temático, retrata el aprendizaje sentimental de los personajes, las pequeñas y grandes frustraciones que alimentan la soledad, la resignación y el desencanto.<sup>523</sup> En 1987 publicó en la colección *Barrio de Maravillas* la primera edición de su libro de narrativa breve *Relato con lluvia y otros cuentos* (1986).<sup>524</sup> Once años después apareció la recopilación de sus textos bajo el inexpresivo y sencillo nombre de *Cuentos*, una colección que de cuarenta y cuatro relatos breves (no suele la autora sobrepasar las cuatro páginas) en los que trata diversos temas.<sup>525</sup> La unidad del volumen viene dada por la coherencia de estilo entre todos ellos, ese lenguaje plagado de “modulaciones sintácticas, reiteraciones anafóricas, símiles, metáforas, prosopopeyas y un ritmo que otorga una cualidad lírica a esta escritura”.<sup>526</sup> Acaba de publicar *Lo tuyo soy yo*

---

<sup>522</sup> Eladio Cortés, “Los cuentos de Elena Santiago: temática y técnica”, Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herráiz, L. Teresa Valdivieso, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, Pennsylvania, 1990, p. 107.

<sup>523</sup> Está afincada en Valladolid desde 1965. Ha publicado cuatro libros de poesía aunque ha destacado más como narradora. Ha sido colaboradora de los periódicos vallisoletanos, principalmente de *El Norte de Castilla*, *ABC* y *El Mundo*. Su primera novela *La oscuridad somos nosotros* (1977), en la que relata una historia familiar en un contexto rural y cotidiano durante la guerra civil y la postguerra, le permitió obtener el Premio Ciudad de Irún. Con *Ácidos días* (1980), galardonada con el Premio Novelas y Cuentos, saltó al primer plano de la narrativa española. Su tercera novela, *Gente oscura* (1981), Premio Miguel Delibes, ahonda en el mismo mundo narrativo de interrogantes y desconciertos vitales. En la década de los ochenta su obra narrativa incorpora los siguientes títulos y galardones: *Una mujer malva* (1981), Premio Ciudad de Barbastro; *Manuela y el mundo* (1985), Premio Felipe Trigo; *Alguien Sube* (1985), Premio Ateneo de Valladolid; y *Veva* (1988). *El amante asombrado* (1994) y *Amor quieto* (1997) son sus novelas de los noventa, que moldean un perfil literario inconfundible en el que se realza la sugestión de su peculiar manera de contar creando atmósferas envolventes. *Asomada al invierno* (2001), es un paso más en la misteriosa cartografía de un mundo narrativo alimentado de misterio y leyenda, en el que la imaginación se proyecta con todo su poder arrollador. También en 2001 publicó *No estás*, un poemario de un lirismo estremecedor. En 2003 publica dos cuentos, *Olas bajo la ciudad*, editado por la Diputación de Valladolid para celebrar el Día del Libro y *Sueños de mariposa negra*, un libro dedicado a sus nietos. También ha recibido el premio Rosa Chacel al conjunto de su obra o el Premio Provincia de Valladolid 1999 a la trayectoria literaria. El 23 de abril de 2003 recibe el Premio Castilla y León de Las Letras.

<sup>524</sup> Elena Santiago, *Relato con lluvia y otros cuentos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986.

<sup>525</sup> Elena Santiago, *Cuentos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

<sup>526</sup> Ángeles Encinar, “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, p. 143.



(2004), un libro de diecisiete cuentos sobre el amor, el desamor, la memoria y la soledad cada uno con una ilustración de Pablo Ransa.<sup>527</sup>

#### Clara Janés

Hija del famoso editor y poeta Josep Janés (Barcelona, 1940), es sobre todo conocida por su obra ensayística y poética, y por su labor como traductora de autores en lengua checa pero también a otros como Marguerite Duras, Catherine Mansfield y William Holding además de poetas turcos. Por esta faceta recibió en 1997 el Premio Nacional de Traducción. Por eso sorprendió tanto cuando en 1993 apareció su obra narrativa *Espejos de agua* ya que la escritora es dueña de las más originales y atractivas trayectorias poéticas de las últimas décadas.<sup>528</sup> En lo que respecta a sus relatos, en ellos disloca los límites entre el cuento y la poesía, por lo que su adscripción a la narrativa resulta dudosa (tal y como trataremos en el capítulo quinto). Realmente los tres cuentos no surgieron del impulso creativo de la autora sino que fueron fruto del encargo. El hilo argumental de estas prosas es un acontecimiento inusitado que el lector debe dilucidar tras el lenguaje poético.

#### Soledad Puértolas

La aragonesa, nacida en Zaragoza en 1947, es una narradora consagrada pues ha ganado el Premio Sésamo en 1979 con *El bandido doblemente armado*, el Premio Planeta 1989 con *Queda la noche*, y el Premio Anagrama de Ensayo 1993 con *La vida oculta*. Por su carrera también ha sido galardonada con el Premio Aragón de las Letras. Durante estos años ha dedicado especial atención al cuento en una producción que ya alcanza cinco volúmenes: *Una enfermedad moral* (1982), *La corriente del golfo* (1993), *Gente que vino a mi boda* (1998) y *Adiós a las novias* (2000).<sup>529</sup> En el primero de ellos los personajes transforman su vida cotidiana en torno a la posibilidad de una aventura, una ruptura de la vida normal. La rutina se convulsiona al enfrentarse por sorpresa a una experiencia inusual.

---

<sup>527</sup> Elena Santiago, *Lo tuyo soy yo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004.

<sup>528</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, Vitoria, Bassarai, 1997. Realmente no es una incursión tan fortuita ya que es autora de dos novelas: *Los caballos del sueño* (1989) y *El hombre de Adén* (1991).

<sup>529</sup> Soledad Puértolas, *Una enfermedad moral*, Barcelona, Anagrama, 1982; *Gente que vino a mi boda*, Barcelona Anagrama, 1998; *Adiós a las novias*, Barcelona, Anagrama, 2000.

En «Un país extranjero», la metódica vida de la señora Ebelmayer se ve turbada por la inesperada pérdida del autobús que coge todos los viernes, a su regreso al pueblo un forcejeo con un hombre no impide que luego todo siga igual.

En esta misma línea está *La corriente del golfo*, un relato de base autobiográfica sobre su experiencia en Noruega donde se trasladó con su marido, con una beca adjudicada a éste. Los demás personajes suelen ser mujeres en busca de un cambio en su vida. Por ejemplo, Felicitas cambia el pueblo donde nació por irse a la capital a trabajar en una droguería y más tarde, para estar al otro lado del mostrador de una «Recepción», un destino que le permite ver otras cosas y, a la vez, atraer la mirada de un hombre desde detrás de su trinchera. En «Viejas historias» la narradora observa de lejos el triángulo de locura entre su hermana, su ex marido y la nueva mujer de éste, un círculo de dependencias del que, al final, acaba siendo una pieza imprescindible. En este volumen predomina un realismo “psicológico”, tal y como ha señalado Ángeles Encinar, pero en una ocasión, «El reconocimiento» trata un tema en la línea metafictiva, nos muestra a un autor en plena crisis de creatividad.<sup>530</sup> Cuando su hermana se va con otro hombre y su ex marido se da cuenta de lo que la quiere, sólo se preguntan: “¿Cómo va a terminar todo esto?”.

Su libro *Gente que vino a mi boda* deja un sabor agridulce al lector. «Nosotros los viajeros» son tres hombres, tres personajes que no tienen ataduras ni a nadie en ningún lugar que les espere, pero percibimos que en ellos la libertad tiene el contrapunto de una dolorosa soledad. El relato extenso que titula al libro parte un recuerdo muy concreto de la narradora, el día de su boda, un 29 de julio de 1968. El relato se construye como un monólogo interior en el cual se producen saltos entre ese pasado (los preparativos de la ceremonia) y el presente, en el que encontramos indicios de que el evento nunca llegó a celebrarse.

Los personajes de *Adiós a las novias* también presentan una sociedad y unos personajes reconocibles, la vida contemporánea captada en sus diferentes facetas, en textos de diversa extensión. En primera o tercera persona, la voz narrativa refleja un mundo en el que los hechos cotidianos o extraordinarios, no suelen ser completamente aclarados. En

---

<sup>530</sup> Ángeles Encinar Félix, “Escritoras actuales...”, *Op.cit.*, p. 134.

«Walter» se presenta a una mujer aparentemente muy vital que está casada con un hombre interesante, pero una breve convivencia muestra el carácter autoritario y despótico de su marido, y entonces nos damos cuenta de que la mujer está adoptando una apariencia que corresponde a la realidad de su vida. En el relato «Adiós a las novias» desarrolla el monólogo de un hombre que, hastiado de sus aventuras amorosas, decide cambiar de vida, aunque la nueva también esté vacía. El cuento se centra en la cita que tiene con una joven, Cecilia, en un bar. Sólo escuchamos su monólogo interno, no le interesa en absoluto la mujer, que ha viajado hasta allí para pasar con él la tarde.<sup>531</sup>

*Marina Mayoral*

Al igual que otros escritores de nuestro corpus, la gallega ha compatibilizado la escritura de ficciones con su labor académica. Es profesora Universidad Complutense de Madrid donde imparte clases de Literatura Española, siendo especialista desde que hiciera su tesis doctoral en la obra de Rosalía de Castro.<sup>532</sup> Además ha colaborado con la revista *El Semanal*. En lo que respecta a su obra literaria, su labor se ha centrado sobre todo en la narrativa, sobre en el género novelístico desde que publicó *Cándida, otra vez* (1979), aunque también ha publicado cuatro libros de cuentos: *Morir en sus brazos* (1989), *Recurda cuerpo* (1998), *Querida amiga* (publicado en gallego en 1995) y *Solo pienso en ti* (2006).<sup>533</sup>

---

<sup>531</sup> Sobre esta escritora existe una abundante bibliografía puesto que sus novelas han logrado un gran éxito de público: Dorothe Nolte, “Soledad Puértolas: El fugaz encanto de la cotidiano”, Hans-Jörg Neuschäfer (coord.) y Dieter Ingenschay (ed. lit.), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 149-156; Randolph D. Pope, “Misterios y epifanías en la narrativa de Soledad Puértolas”, Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (coords.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 271-302; María Isabel Navas Ocaña, “Teoría literaria y mujer: La vida oculta de Soledad Puértolas”, *La conjura del olvido: escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 289-306; Sonja Herpoel, “Sobre «A través de las ondas» de Soledad Puértolas (*Doce relatos de mujeres*)”, Patrick Collard (coord.), *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Ámsterdam, Rodopi, 1997, pp. 83-90; Ovidio Parades, “Historia de un abrigo, de Soledad Puértolas”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, 2005, 58, pp. 74-75. La monografía más reciente es de Jun Wang, *El mundo novelístico de Soledad Puértolas*, Granada, Comares, 2000.

<sup>532</sup> Sobre esta escritora ha publicado *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974 y *Rosalía de Castro*, Madrid, Cátedra, 1986.

<sup>533</sup> La escritora ha publicado en gallego *O reloxo da torre* (1988), *Chamábase Luis* (1989), *Tristes armas* (1994) y *Querida amiga* (1995), que reeditó posteriormente en castellano. En el género novelístico ha aparecido las siguientes obras: *Cándida, otra vez* (1979), *Al otro lado* (1980), *La única libertad* (1982; Alfaguara, 2002), *Contra muerte y amor* (1985), *Recóndita armonía* (Alfaguara, 1994), *Un árbol, un adiós*

Los relatos que incluye (Mondoñedo, Lugo, 1942) en *Morir en sus brazos y otros cuentos* (1989) según Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González suponen “una búsqueda en la problemática del sujeto, en el amor y en la muerte”.<sup>534</sup> El tema unificador son las relaciones humanas, especialmente amorosas, donde los personajes se enfrentan a las convenciones sociales.<sup>535</sup> Los tres personajes de «En febrero, cuando florecen las forsitias», una actriz famosa, un escritor, y un arquitecto, ya octogenarios, conviven en su chalet, y mantienen su felicidad en ese trío. La historia se reconstruye a través de la información que una periodista va recogiendo de diversas fuentes, de modo que el cuento tiene múltiples puntos de vista, reflejando la fragmentaria aproximación que podemos hacer a nuestra realidad. Lo trágico y apasionado de la siguiente historia se relaciona en parte con el hecho de que los dos protagonistas pertenecen al mundo de la ópera. Ella es unos veinte años mayor que él, y tras un periodo de felicidad, descubre que la pasión se está apagando y que él mantiene relaciones con otra mujer, lo que la conduce a preparar unos pasteles envenenados, pero su plan falle y es ella la que consigue «Morir en sus brazos». También en «Ensayo de una comedia» se relaciona con el mundo del arte. La peculiaridad de este relato es que está escrito como si fuera el resumen del argumento de una comedia que la protagonista imagina. Los protagonistas son la narradora, una actriz madura y un joven actor, con el que mantiene una relación hasta que, él se va con otra. A diferencia del relato anterior, el final es cómico, porque acaba con el feliz encuentro con un vecino que está enamorado de ella desde el momento en el que la conoció. «Querida y admirada Greta» se trata de un emotivo relato epistolar. El que suscribe la misiva se ha enterado de que la actriz ha sido operada y le manda la carta para que se la lean durante su convalecencia. Confiesa que se enamoró de ella desde joven, sin darle su amor a nadie hasta que no conoció a una exótica mujer que se le parecía, pero no encuentra su verdadero amor hasta que no conoce a una joven perteneciente al PC. El final es muy emotivo:

Pero quiero decirle, Greta, lo que nunca me atrevía decirle a Elvira y lo que por timidez o por demasiado obvio tampoco le dije a Matilde: que le debo muchos momentos felices y quiero darle las gracias. Ahora que estará usted en la oscuridad, pensando quizá cosas tristes, piense también

---

(1996), *Dar la vida y el alma* (Alfaguara, 1996), *La sombra del ángel* (Alfaguara, 2000) y *Bajo el magnolio* (Alfaguara, 2004).

<sup>534</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 195.

<sup>535</sup> Marina Mayoral, *Morir en sus brazos y otros cuentos*, Madrid, Aguacilar, 1989.

esto: en los momentos de felicidad y de ilusión que usted ha dado, desde esa otra oscuridad de la sala de cine, a éste su sincero amigo y siempre admirador.<sup>536</sup>

También cobra forma epistolar «De tu mejor amiga Celina» en el que la amistad es la piedra angular del relato. La narradora, en los umbrales de la muerte, escribe una carta a su amiga ya muerta, Celina, cuya vida, en el pueblo, ha sido muy diferente de la suya, urbana e infeliz. En algunos casos, lo cotidiano adquiere un tono dramático, como en «Nueve meses y un día», donde se nos habla de cómo el paso del tiempo afecta a una mujer, y como los que la rodean, marido e hijos, le asignan un papel con el que no se siente feliz. El segundo libro fue *Recuerda, cuerpo*, de 1998, en el cual presenta un abanico de relaciones humanas en las cuales el erotismo adquiere un tono novedoso que surge a partir del poema de Cavafis con el que se abre el conjunto de relatos.<sup>537</sup> En su concepto del amor adquiere un gran relieve a lo físico y a la corporeidad. Son cuentos contruidos a la manera clásica en los que en pocas páginas se narra la vida de una persona aunque resaltando el momento del deseo.

En resumen, los relatos de esta escritora gallega, presentan un predominio de la introspección, el análisis de personajes y situaciones, en los que se enlazan problemas personales pero con una dimensión social reflejada en esa problemática de la mujer actual para asumir diferentes roles asignados.<sup>538</sup>

---

<sup>536</sup> Marina Mayoral, *Morir...*, *Ibid.*, p. 85.

<sup>537</sup> Marina Mayoral, *Recuerda cuerpo*, Madrid, Alfaguara, 1998.

<sup>538</sup> Contamos con una abundante bibliografía sobre esta escritora. Algunos estudios de interés para su narrativa son: Margaret E. W. Jones, "El mundo literario de Marina Mayoral: visión posmoderna y técnica de palimpsesto", *España contemporánea*, 1992, Tomo 5, 2, pp. 83-91; Vance Robert Holloway, "Inmutabilidad y emancipación en las novelas de Marina Mayoral", *España contemporánea*, 1996, Tomo 9, 1, pp. 7-26; María del Carmen Servén Díez, "La amistad entre en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)", *Dicenda*, 1998, 16, pp. 233-243; Sonja Herpoel, "Vivir es sufrir: "Dar la vida y el alma", de Marina Mayoral", Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad, 2000, pp. 247-254; Rosalía Cornejo Parriego, "¿Feminismo posfeminista? Reflexiones culturales a propósito de *Recuerda, cuerpo* de Marina Mayoral", *Bulletin of Spanic Studies*, 2003, Vol. 80, 5, pp. 593-609.

Con su primer libro de relatos, *Mi hermana Elba*, Cristina Fernández Cubas logró un gran éxito de crítica.<sup>539</sup> La autora retomaba ese modelo de escritura de lo fantástico que nació en la literatura decimonónica de Poe y Maupassant, y que ha llegado hasta nuestros días pasando por los imprescindibles Cortázar y Borges. Se trata de una escritora centrada en la narración breve, tan solo en dos ocasiones ha escrito novelas cortas. En la primera, trataba del naufragio de un joven seminarista (*El año de Gracia*, 1985), a modo de Robinson moderno, mientras que en la segunda recuperaba una anécdota fantasmagórica sustentaba la aventura de la protagonista de *El columpio* (1995). Sin embargo, tras la buena acogida de sus cuentos, aquellos recogidos en *Con Ágatha en Estambul* de 1994, la escritora cayó en un silencio cuentístico que ha tardado nada más y nada menos que doce años en romper con *Parientes pobres del diablo* (2006).<sup>540</sup>

En lo que respecta a sus relatos, destaca por la utilización de lo fantástico, sin embargo, sus personajes no se muestran extrañamente sorprendidos por lo que acaece a su alrededor porque, tal y como señala Ángel García Galiano permanecen “alerta a lo que la realidad les ofrece desde este lado, el de la vigilia”.<sup>541</sup> Por ejemplo, en un cuento de su primer libro, «La ventana del jardín», partía de la normalidad para llevarnos a la sorpresa. El narrador llega de visita a unos amigos que viven apartados en el campo y cuyo hijo no puede asistir a la escuela debido a una grave enfermedad que lo mantiene recluido en la casa. Él pide visitarle pero ellos aducen que está dormido. Por la noche va a verle a escondidas y se da cuenta de que el lenguaje del niño no es normal, tiene unos significantes asociados a referentes totalmente alejados de lo habitual. La duda le asalta y piensa que los padres lo tienen confinado. Cuando ya llega el coche con el que podrían escapar, el niño

---

<sup>539</sup> Fernando Valls defiende que la escritora tuvo un importante papel en el resurgimiento de la producción cuentística española a partir de 1980 (“El renacimiento del cuento...”, *Op.cit.*, p. 32).

<sup>540</sup> Para una mayor información sobre la trayectoria narrativa de la escritora véase el conjunto de artículos aparecido a partir del *Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas* en el Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel (Irene Andrés-Suárez, Ana Casas, Inés d’Ors (eds.), Madrid, Arco/Libro, 2007).

<sup>541</sup> Ángel García Galiano se ha ocupado de la obra de esta autora en *El fin de la sospecha: Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003* (*Op.cit.*, p. 171).

aparece enfermo y con fiebre. Para sorpresa del narrador, el chofer le pregunta por el niño utilizando ese curioso nombre que ha oído por la noche “ollita”.<sup>542</sup>

El cuento que da título a *Los altillos del Brumal* (1983) es un ejemplo de literatura fantástica. La protagonista recuerda que su madre era de un pueblo del que casi nunca hablaba. Un día recibe una mermelada de ese lugar, Brumal, para que la receta sea incluida en el libro de cocina que está confeccionando. Cuando llega al pueblo, casi en ruinas, el párroco le dice que en el altillo de la parroquia tiene las recetas que le interesan, al quedarse sola rememora las canciones de las niñas: cantan al revés. Cuando se despierta de su ensoñación, se da cuenta de que el sacerdote la ha encerrado por lo que intenta escapar por la ventana. Tras una estancia en el hospital, se da cuenta de que misteriosamente no existe ningún registro del lugar. Desde allí escribe lo que le ha pasado, reprochando a su madre la infancia perdida: “Y es que nunca entendiste nada, Madre. Confundiste nuestros juegos de niñas con algo poderoso e innombrable de lo que pretendías huir. ¿Creías acaso que vistiéndote al revés conjurabas algún peligro? Juegos de niños. De poco te sirvió eliminar un sutil personaje de las historias de hadas y prodigios que me contabas de pequeña, porque ese personaje maldito estaba en mí, en tu querida y Adorada Adriana”.<sup>543</sup> El lector no puede estar seguro, en ningún momento, de lo que ha sucedido en realidad y de esa asociación insinuada entre el pueblo y lo diabólico.

En *El ángulo del horror* (1990) Cristina Fernández Cubas incurre en una tipología diferente de lo fantástico en la que adquiere una mayor importancia la cotidianeidad realista para así incluir lo anormal.<sup>544</sup> Según María Asunción Castro Díez en este libro “los acontecimientos muchas veces son secundarios y no alcanzan la relevancia que en cambio sí tiene ese cúmulo ambiguo de impresiones subjetivas a las que la prosa de Cristina Fernández Cubas va dando forma”.<sup>545</sup> Por ejemplo, el hermano de la narradora del relato

---

<sup>542</sup> Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba*, Barcelona, Tusquets, 1980.

<sup>543</sup> Cristina Fernández Cubas, *Los altillos del Brumal*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 186.

<sup>544</sup> Cristina Fernández Cubas, *El ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets, 1990.

<sup>545</sup> Sobre la representación de lo fantástico en los relatos breves de Cristina Fernández Cubas contamos con el estudio de María Asunción Castro Díez, “El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas, Villalba Álvarez,

epónimo al libro, tras un viaje a Irlanda, descubre una insólita y horrorosa visión del mundo y de sus seres queridos. Por eso no se atreve a mirar otra cosa que no sea ella que, al final del cuento, parece estar contagiada por esa misma enfermedad del horror. En «La flor de España» una lectora de español en un país frío del norte, decide quedarse allí para conocer mejor una típica tienda para inmigrantes que atiende una enigmática dueña. En estos cuentos, tal y como ha señalado Marco Kunz, predomina el tema del desdoblamiento de carácter y la inversión o substitución de papeles.<sup>546</sup>

En *Con Ágatha en Estambul* (1994), la autora describe un mundo en el que las cosas en principio parecen tener cierta consistencia real, pero los personajes acaban descubriendo que detrás se ocultan pliegues de irrealidad.<sup>547</sup> Desde el panteón familiar el protagonista de «El lugar» cuenta la historia de su noviazgo y posterior boda con su mujer, obsesionada por encontrar su “sito”, tanto es así que no permite que se vea afectada su felicidad ni por la llegada de un hijo, ni por su vida profesional. El narrador se acaba acostumbrando a esta dicha hasta que en un día de viaje vislumbran el panteón familiar. Esta anécdota le sirve al protagonista para desenterrar el pasado de su tía Ricarda quien había mandado construir el mausoleo. Al concluir la historia descubre a su mujer aterrorizada por el miedo a que, si es enterrada allí, no conocerá a nadie. Cuando ella fallece, el viudo la rodea con pequeños óbolos que le ayuden en su entrada al otro mundo: unas frutas, un reloj, hilos de colores y un collar. Por las noches, en sueños, se la encuentra y ella le va contando sus progresos entre los fantasmas familiares donde también está luchando por encontrar su sitio.<sup>548</sup>

---

*Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Universidad de castilla la Mancha, 2000, p. 238.

<sup>546</sup> Marco Kunz, “*Los altillos de Brumal y Mi hermana Elba*”, Cristina Fernández Cubas”, *Quimera*, 2004, 242-243, p. 65.

<sup>547</sup> Cristina Fernández Cubas, *Con Ágatha en Estambul*, Barcelona, Tusquets, 1994.

<sup>548</sup> Cristina Fernández Cubas explica en el prólogo a su libro *Cosas que ya no existen* (Barcelona, Lumen, 2001) que en una ocasión recibió el encargo de escribir un cuento para un volumen colectivo en el que cada autor explicaría las páginas que más habían marcado su trayectoria. Cuando la escritora se sumió en la elaboración de este texto se dio cuenta de que las páginas que le permitía la editorial no eran suficientes para todo lo que quería contar. Así empezó «Segundo de bachillerato» en el que recomponía un recuerdo de infancia. Por tanto, este libro de la autora es en realidad un libro de relatos extraídos de la memoria más que una autobiografía o memorias al uso.



Su narrativa está vinculada con la renovación de lo fantástico durante los años ochenta, de hecho Ángel García Galiano dice que su obra tiene: “desde sus comienzos, hace casi treinta años, este hondo interés por poner de manifiesto el lado oculto de la realidad, lo azaroso e inexplicable (para la mente tradicional y dualista) de los hechos”.<sup>549</sup> Pero no sólo eso, también forma parte del “grupo leonés” que ya mencionamos al hablar de Juan Pedro Aparicio. Aunque en principio José María Merino (La Coruña, 1941) estudió para ser abogado, ya pronto buscó alguna manera de acercarse al mundo de la literatura y la cultura, de hecho colaboró con la UNESCO y fue director del Centro de Letras del Ministerio de Cultura. Pese a sus inicios poéticos, Merino ha cultivado principalmente la prosa. Entre sus obras, muy marcadas por lo simbólico, ha escrito *La orilla oscura* (por la que recibió el premio de la Crítica en 1985), *Novelas de Andrés Choz* (1976), *El viajero perdido* (1990), *Días imaginarios* (2002) y *El heredero* (2003).<sup>550</sup> También es autor de varias novelas para el público juvenil ambientadas en un pasado histórico bien documentado como *El oro de los sueños* (1986). Pero sobre todo Merino es autor de abundantes relatos, algunos de ellos recogidos en: *Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990) y *Cuentos del barrio del refugio* (1994). Estos textos los reunió en *Cincuenta cuentos y una fábula*, aunque después de este volumen ha seguido publicando relatos.<sup>551</sup> En los últimos años ha escrito pequeñas piezas que bien podrían encuadrarse en el género del microrrelato.<sup>552</sup> De él se ha dicho “que une la tradición oral, folclórica, que le ha suministrado la afición a oír y contar relatos y, por otro lado, una formación literaria”.<sup>553</sup> Por supuesto, como todo escritor

---

<sup>549</sup> Ángel García Galiano, *El fin de la sospecha...*, *Op.cit.*, p. 124.

<sup>550</sup> El autor, como ya sucediera con Cristina Fernández Cubas o Juan José Millás también ha sido objeto del siguiente volumen: *Coloquio internacional Jose María Merino: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2001*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 2001.

<sup>551</sup> En el 2004 ha publicado *Cuentos de los días raros*, título que ya indica su semejanza con los volúmenes anteriores (Barcelona, Alfaguara). *Cincuenta cuentos y una fábula. Obra breve 1982-1997*. Madrid, Alfaguara, 1997.

<sup>552</sup> Jose María Merino, *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, 2003; *Cuentos del libro de la noche*, Barcelona, Alfaguara, 2005; *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007.

<sup>553</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 190.

con una obra de calidad, ha recibido diferentes premios como el Nacional de la Literatura Juvenil (1992) y el Miguel Delibes (1996).

En su primer libro, *Cuentos del reino secreto*, ya utilizaba los escenarios leoneses, un espacio en el que se había desarrollado su infancia y que le permitía jugar por un lado, con una ubicación geográfica real y bien conocida, y por otro incluir lo extraordinario con su ruptura de la normalidad.<sup>554</sup> Sus cuentos se remontan a las leyendas y al pasado de esas tierras. Un relato representativo es «La prima Rosa» en el cual un niño que pasa las vacaciones con su prima, la descubre un día bañándose en el río pero, cuando se aproxima para verla, allí no encuentra más que una gran trucha. Otro día intenta pescarla pero cuando la tiene en sus manos descubre el extraño parecido entre sus ojos y los de su prima, por lo que la devuelve al agua. Al día siguiente ella aparece con el labio roto. Ya en los noventa aparece *El viajero perdido*, una colección en la repite tanto los mismos lugares que le son conocidos como la temática folclórica llena de fantasmas, casas encantadas, animaciones, comunes a los relatos decimonónicos.<sup>555</sup> En este segundo libro, junto a la ruptura de las oposiciones literatura/vida, sueño/vigilia, propios de lo fantástico, Merino también cultiva el relato metaficcional, por ejemplo en «El viajero perdido», en el cual aparece el tema de las relaciones entre el escritor y su obra que ya plantearan Cervantes, Unamuno, Borges. En las narraciones de sus *Cuentos del barrio del refugio* tienen lugar en unos lugares cercanos, sin embargo esas calles que son del barrio de Madrid en nuestro presente y pasado más reciente, le sirven de inspiración para plantear temas recurrentes de la literatura fantástica lo cual da a sus relatos un curioso contrapunto de proximidad y sorpresa: junto a un traductor que se enfrenta a la computadora existe una historia de suspense, a una familia común la acompaña el espectro del padre muerto... El maestro Souto, uno de los protagonistas, construye su destino inspirado en marcas -para él signos- de tomas de agua en las estaciones del metro... El “refugio” de estos personajes son los delirios en los que están sumidos.<sup>556</sup>

---

<sup>554</sup> José María Merino, *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1982.

<sup>555</sup> José María Merino, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1989.

<sup>556</sup> José María Merino, *Cuentos del barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara, 1994.

Cuando en 1969 Luis Mateo Díez (Villablino, León, 1941) se trasladó a Madrid, conoció a Juan Pedro Aparicio y a José María Merino con los que mantuvo una estrecha colaboración que ha dado origen a la mencionada denominación de “grupo leonés”. A finales de la década de los setenta aparecieron en el suplemento cultural del diario *El Pueblo* (desde noviembre de 1977 hasta el mismo mes de 1979) los artículos de un intelectual recién regresado de Estados Unidos llamado Sabino Ordás. Bajo este nombre se ocultaban los tres escritores quienes habían creado un apócrifo con biografía, fotografías y retratos (pintados, nada menos que por Picasso, Dalí, Solana y Zabaleta).

Aunque en sus comienzos fue promotor de la revista de poesía *Claraboya*, este autor se ha centrado sobre todo en la narrativa. Su primer libro fue *Memorial de hierbas* (1973), un texto que ha reeditado posteriormente bajo otros nombres y formas.<sup>557</sup> A partir de ese momento ha explorado casi todos los recovecos establecidos entre el género breve sus colindantes, sin desdeñar, por supuesto, la novela.<sup>558</sup> En 1993 sorprendió a la crítica con *Los males menores*, un libro con dos partes: la primera de ellas reunía siete relatos de corte tradicional, siguiendo la línea de los recogidos en *Brasas de agosto* (1989), en la segunda sección, que da título al volumen, presentaba treinta y seis minicuentos.<sup>559</sup> Un poco después apareció *Días del Desván* (1997), una recopilación de anécdotas protagonizadas o contadas por unos adolescentes que pasan el tiempo en la bohardilla de la casa consistorial de un

---

<sup>557</sup> Luis Mateo Díez, *Memorial de hierbas*, Pablo Corbalán (pról.), Madrid, Magisterio español, 1973.

<sup>558</sup> En los ochenta había publicado un volumen de recreaciones de relatos tradicionales llamado *Relato de Babia* (León, Papalaguinda, 1981), además de su texto *Brasas de agosto* (Madrid, Alfaguara, 1989) que contenía relatos de su primer libro *Memorial de hierbas*. A principios de la década de los noventa apareció un libro difícil de encontrar: *Albanito, amigo mío y otros relatos*, Madrid, Biblioteca de El Sol (1991). El escritor leonés es muy prolífico, ha escrito varias novelas como *Las estaciones provinciales* (1982), *La fuente de la edad* (Premio Nacional de la Crítica y Premio Nacional de Narrativa, 1986), *El sueño y la herida* (1987), *Las horas completas* (1990), *El expediente del naufrago* (1992), *Camino de perdición* (1995). En 1996 comenzó la tetralogía *El reino de Celama* con *El espíritu del páramo. Un relato* a las que fue añadiendo *La ruina del cielo. Un obituario* (1999), *El oscurecer. Un encuentro* (2002) hasta que cerró el ciclo con un texto compuesto para la edición de 2003 titulado: *Vista de Celama. Un apéndice*. Otras novelas son: *El paraíso de los mortales* (1998), *Las palabras de la vida* (2000), *Fantasmas de invierno* (2004), *La piedra en el corazón* (2006), *La gloria de los niños* (2007) y *El sol de la nieve o el día que desaparecieron los niños de Celama* (2008).

<sup>559</sup> Luis Mateo Díez, *Los males menores*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 2002 (ed. orig. Madrid, Alfaguara, 1993).

pueblo indeterminado, un lugar de encuentro y juego que se convierte en espacio de aventuras, confidencias y secretos. Se trata de un libro concebido en principio como una narración memorialista aunque los treinta episodios que lo componen pueden ser leídos como cuentos, tal y como debió hacer el jurado que le concedió en Premio NH al mejor libro de relatos publicado ese año.<sup>560</sup> Con *La ruina del cielo* (1999) también se coloca entre la novela y el ciclo de cuentos por estar concebido como una suma de relatos engarzados por un mismo personaje protagonista, Ismael Cuende, que los va narrando con una voz uniforme.<sup>561</sup> En el terreno de la brevedad, recientemente ha culminado un ciclo con *El fulgor de la pobreza* (2006), la tercera parte de la tetralogía incompleta titulada *Fábulas de sentimiento* que comenzó con *El diablo meridiano* (2001) y *El eco de las bodas* (2003) sumando un total de nueve *nouvelles* (tres por volumen).<sup>562</sup>

Su prestigio literario ha ido creciendo a la par que su incesante producción, con *La fuente de la edad* logró tanto el Premio Nacional de la Crítica como el Nacional de Literatura (1987) que reconquistó con *La ruina del cielo* (2000). Ha sido elegido miembro de la Real Academia.

#### *Julio Llamazares*

La obra de este autor (León, 1955) ha sido relacionada con diferentes agrupaciones. Por sus orígenes ha sido vinculado con el “grupo leonés”, claro que, cuando Carlos Javier García entrevistó a los diferentes autores relacionados con el mismo, Julio Llamazares expresó su deseo de no contestar el cuestionario ya que, si aparecía en el libro, su nombre se vería irremisiblemente vinculado a este conjunto. Como señala el responsable del trabajo, el autor: “se ve a sí mismo como escritor y no es partidario de encasillamientos”.<sup>563</sup>

---

<sup>560</sup> Luis Mateo Díez, *Días del desván*, León, Edilesa, 1997.

<sup>561</sup> Luis Mateo Díez, *La ruina del cielo. Un obituario*, Madrir, Ollero & Ramos, 1999.

<sup>562</sup> Anteriormente había publicado las siguientes novelas cortas: *Apócrifo del clavel y la espina* (Agustín Delgado (pról.), Madrid, Magisterio español, 1977), en el que incluía «Apócrifo del clavel y la espina» y «Blasón de muérdago» y *La mirada del alma* (Madrid, Alfaguara, 1997).

<sup>563</sup> Carlos Javier García recoge una serie de entrevistas en las que interroga a los protagonistas del mencionado grupo, concretamente a Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez, Julio Llamazares, José María Merino y Antonio Pereira, si se sienten integrados o no en esa denominación (*La invención del grupo leonés: estudios y entrevistas*, Barcelona, Júcar, 1995, p. 85).

Del mismo modo que Luis Mateo Díez, Juan Pedro Aparicio, José María Merino y Elena Santiago, el escritor fue incluido dentro de la nómina de escritores leoneses que Santos Alonso relacionó con una cierta “renovación del realismo”. Este crítico consideraba que el tema principal del autor era la memoria pues “toda su obra gira en torno a un empeño contra el olvido, contra la pérdida de la identidad, y un anhelo de recuperar los paraísos perdidos”.<sup>564</sup> Por otro lado, la fecha de publicación de sus primeras novelas lo vincula con la joven narrativa de los ochenta. Por ejemplo, el escritor participó en un debate sobre esta cuestión junto a Alejandro Gándara, Julio Llamazares, Mercedes Abad, Jesús Hierro y Pedro Molina Temboury, dirigido por Mariano Navarro.<sup>565</sup>

En su primera novela, *Luna de lobos*, se ocupaba de la historia reciente, precisamente de un grupo de combatientes del ejército republicano que huye a la Cordillera Cantábrica tras el fin de la Guerra Civil. En cada capítulo va cayendo uno de los escapados hasta que sólo queda uno. La esperanza mengua mientras los lobos que los rodean, van aumentando en número. En 1988 apareció su novela *La lluvia amarilla* que simbolizaba el color con el que envejecen los recuerdos y las fotografías. Su argumento se basa en la última noche del único habitante de un pueblo abandonado del Pirineo oscense sumergido bajo las aguas de un pantano.

Julio Llamazares solo ha dado a la imprenta de relatos que él mismo tituló como *En mitad de ninguna parte* (1995).<sup>566</sup> Sin embargo, un año antes de este libro había dado a la luz un libro titulado *Escenas de cine mudo*, en el que relataba la infancia del narrador en una remota aldea minera leonesa.<sup>567</sup> Se trataba de una novela compuesta por partes que se podían leer independientemente, casi como cuentos. El tono de sus fragmentos nos recuerda los *Días del desván* de Luis Mateo Díez por la evocación del paisaje de su niñez (esta vez caracterizado por las bocaminas, los pozos, las escombreras) y los recuerdos de las dos únicas diversiones que había en aquel lugar: el baile y el cine.

---

<sup>564</sup> Santos Alonso, “La renovación del realismo”, *Ínsula*, 1994, 572-573, p. 14.

<sup>565</sup> Mariano Navarro: “Narradores de hoy”, *El Urogallo*, 1986, 2, 1986, pp. 18-25.

<sup>566</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.*

<sup>567</sup> Julio Llamazares, *Escenas de cine mudo*, Madrid, Seix Barral, 1994.

En lo que respecta a los textos de *En mitad* se encuentran verdaderamente en el limbo de la obra literaria del autor. Hay que reconocer que la atmósfera de «No se mueve ni una hoja» nos recuerda el tono de la *Lluvia amarilla*, Llamazares hace que se detenga el tiempo cuando el narrador nos habla de la relación entre dos hombres adultos, Teófilo y su padre, unidos por la soledad tras la muerte de sus esposas, mantienen una amistad en la que no existe ningún intercambio verbal. Reunidos bajo el espacio común del valle del Sabero, dejan pasar las tardes. En general todo transmite ese silencio que rodea a los dos protagonistas por los que pasa el tiempo pero que, de esta manera, no padecen la caducidad de las palabras y las promesas. Los demás relatos de Julio Llamazares se alejan de su estilo habitual. «La novela incorrupta» es un cuento a medias entre lo fantástico y la metaficción, puesto que el protagonista es un escritor decidido a relatar la aparición del cadáver incorrupto de su abuela. En general, tal y como han señalado Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González “son relatos que siguen un desarrollo lineal y algunos tienen desenlaces sorprendentes, mientras otros son fragmentos o secciones de una vida. Sus personajes (...) son seres sin destino, derrotados o marginados en cuya biografía no hay nada sorprendente”.<sup>568</sup>

#### *Enrique Vila-Matas*

Sus orígenes -Barcelona, 1948- estuvieron marcados por su afición al cine, de hecho comenzó escribir críticas para la revista *Fotogramas* e incluso dirigió dos cortometrajes. En 1973 publicó su primera novela, *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, que había redactado durante su servicio militar en Melilla. También vivió en París durante una temporada, en la que alquiló una buhardilla a la escritora Marguerite Duras. Allí redactó *La asesina ilustrada*, que ha sido calificada como “rompecabezas literario” debido a su difícil estructura de cajas chinas en la que el autor, según se dice en la contraportada, intentó desarrollar en el universo de la escritura la idea de Unamuno de una obra capaz de asesinar a su lector.<sup>569</sup> Sobre su experiencia parisina nos habló en su novela *París no se acaba*

---

<sup>568</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 172.

<sup>569</sup> Esta cita ha sido extraída de Bayón, “Lo fantástico en la narrativa de ahora”, *Camp de l’Arpa*, 1982, 98-99, p. 42. El libro *La asesina ilustrada* apareció por primera vez en una edición hoy en día difícil de encontrar (Barcelona, Tusquets, 1977). Afortunadamente ha sido reeditada en Madrid por Lengua de Trapo (1996).

*nunca* (2003). Le siguieron *Al sur de los párpados* (1980), el libro de cuentos *Nunca voy al cine* (1982) e *Impostura* (1984).<sup>570</sup>

En 1985 asentó su consagración literaria con *Historia abreviada de la literatura portátil*. La obra aparentemente consiste en el divertido relato del nacimiento, desarrollo y extinción de la sociedad secreta de los portátiles o conjura de los *Shandys* aunque ocultaba una divertida parodia de los hábitos de la historiografía ya que, apoyándose en fuentes poco fiables, el narrador nos describe los vaivenes de los conjurados.<sup>571</sup>

A través de estas primeras publicaciones podemos observar alguna de las constantes de Vila-Matas como son el tema de la locura de los personajes cuyo punto de vista pone en tensión el límite entre lo que es verdad y mentira. Todos ellos se caracterizan por su intensa actividad mental: monologan, piensan, reflexionan, todo ello exhibido a través de un discurso indirecto libre gracias al cual aísla la perspectiva individual poniendo de manifiesto su soledad. En todas estas obras hay un abundante uso de la intertextualidad que llena sus textos de otras voces y formas de pensamiento. La reflexión metaficcional es otro de los rasgos recurrentes ya que aparece en boca de los personajes que se enfrentan a la escritura (como en *Al sur de los párpados*), en las citas de otros autores que meditan sobre la naturaleza de la literatura, e incluso en el propio planteamiento de la forma de la obra (así sucede en *Historia abreviada de la literatura portátil*). En relación a estas primeras obras Rafael Conte opina que es ésta una literatura demasiado llena de peligros, “siendo el mayor de ellos el del artificio, las rupturas internas demasiado excesivas después, el desequilibrio estructural, o las concesiones en que a veces incurre para alcanzar una brillantez demasiado fácil”.<sup>572</sup> Según el mismo crítico, *Lejos de Veracruz* “constituye su máxima realización su

---

<sup>570</sup> *Impostura* fue finalista del premio Herralde en 1983. A pesar de su fuerte unidad temática que desarrolla una misma historia, ha sido considerada por algunos como un volumen de cuentos, seguramente por su fragmentarismo estructural (Barcelona, Anagrama, 1983). *Al sur de los párpados* (Madrid, Fundamentos, 1980 y *Nunca voy al cine* (Barcelona Laertes, 1982).

<sup>571</sup> Tres años antes de la publicación de esta obra, apareció en *La Vanguardia*, el 28 de septiembre un artículo titulado “El museo de las máquinas solteras” que fue la primera piedra para este libro sobre la conspiración Shandy. Actualmente está recogido en Enrique Vila-Matas, *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 91-95

<sup>572</sup> Rafael Conte. *et alii*, “Los mundos particulares de Enrique Vila-Matas y Miguel Sánchez-Ostiz”, en Francisco Rico, *Historia y crítica...Op.cit.*, p. 379.

producto narrativo más acabado”<sup>573</sup>; en ella adquiere una mayor importancia la historia aunque sin dejar de lado los recursos de su anterior literatura. El narrador es el pequeño de los tres hermanos Tenorio, que ha ido huyendo del domicilio familiar, y ha viajado por todo el mundo prefiriendo la vida a la literatura, sin embargo a la edad de veintisiete años, tras haber perdido a su familia, decide contar a manera de diario o memorias las extrañas vidas de esta saga, continuando la obra que su hermano mayor, el escritor profesional, había comenzado antes de suicidarse.<sup>574</sup>

En su siguiente novela, *Una casa para siempre* (1988) un argumento en apariencia sencillo, las memorias de un ventrílocuo en busca de sus diferentes voces, se fragmentaba en varios relatos que el lector ha relacionar para construir la secuencia de acontecimientos.<sup>575</sup> Nueve años después, en 1997, publicó su siguiente novela, *Extraña forma de vida* en la cual la voz de un escritor narra el proceso de redacción de una conferencia donde expondrá sus experiencias a lo largo de una vida dedicada al espionaje del comportamiento ajeno.<sup>576</sup> Siguiendo con la preponderancia de la historia, en *El viaje vertical* (1999) exponía las peripecias de un jubilado que al ser abandonado por su mujer ha de aprender a vivir de nuevo. Finalmente, *Bartleby y compañía* (2000) reafirmaba su calidad narrativa retomando la temática más puramente metafictiva.<sup>577</sup> Basándose en el relato de Melville, nos habla de la enfermedad literaria de la “no escritura”, de la imposibilidad de redacción. Estas patologías relacionadas con las letras son el objeto de sus siguientes novelas *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005).<sup>578</sup>

---

<sup>573</sup> Rafael Conte *et alii*, “Los mundos particulares...”, *Ibid.*, p. 379.

<sup>574</sup> Vila-Matas ha sido considerado el más mejicano de los escritores españoles por su cercanía a los planteamientos de Sergio Pitó. Esta obra que tiene un poco de novela, de diario de viajes, de ensayo, tiene la virtud de unir dos culturas que comparten la misma lengua (José Antonio Masoliver Ródenas, “Narrativa mexicana actual. Desintegración del poder y conquista de la libertad”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 24, 1995, pp. 35-46).

<sup>575</sup> Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama, 1988.

<sup>576</sup> Enrique Vila-Matas, *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama, 1997.

<sup>577</sup> Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2001.

<sup>578</sup> Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002 y *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005.



Aunque muchas de sus novelas bien podrían considerarse como conjuntos de relatos, debido a su fragmentarismo, el escritor también ha cultivado el cuento “estándar” en tres ocasiones.<sup>579</sup> El título de cada volumen da una idea del tema unificador que lo atraviesa; por ejemplo en 1982 publicó *Nunca voy al cine* donde recreaba escenas y mitos cinematográficos. A este libro le siguió *Suicidios ejemplares* (1991) y finalmente *Hijos sin hijos* (1993). Algunos de estos textos aparecen en una antología de sus mejores relatos titulada *Recuerdos inventados* (1994).<sup>580</sup>

En *Suicidios ejemplares* recogía doce relatos con el tema del suicidio como hilo conductor. El título, en una evidente alusión a la obra cervantina, es una ironía sobre las diferentes posibilidades de acabar con la vida que propone el escritor, ya que, en el libro, el suicidio no es visto como un pecado, sino como juego.<sup>581</sup> En *Hijos sin hijos*, crea un conjunto de cuentos que componen una red intrincada, una amplia antología de ciudadanos anónimos unidos por la misma experiencia de la Historia como algo secundario en sus vidas.<sup>582</sup> El libro se abre con una cita de Kafka: «Alemania le ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar». Los personajes son testigos pacientes del mayo del sesenta y ocho, de las primeras elecciones democráticas, el golpe de estado de 1981, el mundial de 1978... todos estos acontecimientos puntuales son totalmente incidentales en sus vidas. La obra de Vila-Matas muestra como ninguna otra el declive de lo colectivo frente a lo íntimo. Sus textos, siempre sorprendentes, se encuentran en el difícil límite de los géneros.

Aunque el escritor español comenzó teniendo más éxito fuera de nuestras fronteras que en su propio País (de hecho es caballero de la Legión de Honor de Francia, ha obtenido el Rómulo Gallegos por *El viaje vertical* y el *Prix du Meilleur Livre Etranger*), también ha logrado conseguir el Herralde y el Nacional de Crítica (con *París no se acaba nunca*). La

---

<sup>579</sup> Sobre este asunto hablaremos en el capítulo quinto.

<sup>580</sup> Enrique Vila-Matas, *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994.

<sup>581</sup> Ángel Sabugo Abril, “Reseña de Suicidios ejemplares”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 503, p. 152; Enrique Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991.

<sup>582</sup> Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993. Su último libro de cuentos ha sido *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

crítica, por otra parte, aunque tímida en sus inicios, le ha recibido con los brazos abiertos sobre todo a partir de sus experimentos metaficcionales.<sup>583</sup>

#### *Almudena Grandes*

La madrileña, nacida en 1960 y casada con el poeta Luis García Montero, elevó las cifras de ventas de sus libros desde que en 1989 publicara *Las edades de Lulú*, obra galardonada con el premio de la “Sonrisa Vertical”, convirtiéndose en uno de los libros más vendidos del momento. Tras su premiado inicio, ha publicado *Te llamaré viernes* (1991), una de las escasas ocasiones en las que el narrador y protagonista es un hombre. En 1994 apareció la obra que la encumbró definitivamente: *Malena es un nombre de tango*. Posteriormente, tardó cuatro años en que saliera a la luz su siguiente novela, *Atlas de geografía humana*. Más adelante han aparecido la novela *Los aires difíciles* (2003), el libro de cuentos *Castillos de cartón* (2004) y el volumen de columnas periodísticas a mitad de camino entre la autobiografía y la ficción *Mercado de Barceló* (2003). Con todas estas obras ha arrasado en el mercado editorial. Sus narraciones tienen en común personajes femeninos, problemas emocionales relativos a las relaciones humanas, el Madrid de los ochenta en plena “movida”. Es decir, la autora ambienta sus libros en un pasado cercano, una realidad cotidiana, unas vidas próximas se convierten en el material de su literatura. Algo han contribuido a su fama las adaptaciones a la gran pantalla que han sufrido algunos de sus títulos: su novela erótica fue llevada al cine por Bigas Luna, *Malena es un nombre de tango* por Gerardo Herrero y el relato titulado “El vocabulario de los balcones” sirvió a Juan Vicente Córdoba para crear el guión de *Aunque tú no lo sepas*.<sup>584</sup> Parece que una de las razones por las que Almudena Grandes consigue su éxito es por la capacidad de ofrecernos un elenco bastante amplio de heroínas que representan diferentes modos de afrontar sus crisis personales por lo que el lector puede encontrar varias pautas de comportamiento. La escritora consigue este efecto través de dos procedimientos: la

---

<sup>583</sup> Una buena recopilación de trabajos sobre este autor aparece en el *Coloquio internacional Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2002*, Irene Andrés Suárez y Ana Casas (eds.), Zaragoza, Pórtico, 2004.

<sup>584</sup> Sobre las similitudes y diferencias entre ambos trabajos véase el estudio: Rafael Bonilla Cerezo, “Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas*”, *Revista de Literatura*, 2004, Tomo 66, 131, pp. 171-200.

multiplicidad de personajes (*Malena es un nombre de tango*) y la fragmentariedad de las miradas (*Atlas de geografía humana*).

Esa pluralidad de mostrar cuatro voces femeninas hizo que la propia autora protestara en 1996 diciendo que: “esto me está llevando mucho tiempo y me hace la escritura más lenta, y eso que yo ya escribo bastante lentamente”.<sup>585</sup> Puede que la presión editorial hiciera que ese año saliera a la *Modelos de mujer* (1996), su único libro de relatos publicado en la década.<sup>586</sup> Sin duda esta obra es la que ofrece, tal y como indica el título, un mayor número de seres femeninos porque, si algo concede unidad a la obra es eso, el protagonismo en todos ellos de mujeres que sufren un revés en sus vidas o una experiencia traumática y que desean que sus vidas den un giro.<sup>587</sup> En esta obra, según Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, hay aspectos singulares: la presentación del mundo de la infancia y el segundo la comida como placer sensual.<sup>588</sup> Este segundo aspecto es el tema principal de «Malena, una vida hervida», ya se adivina en el título: la dieta no como medio para tener buena salud, sino buscando el atractivo físico y el éxito amoroso. Comienza con una comparación entre el placer de comer y el sexo. La protagonista, Malena, en su nota de suicidio hace un detallado repaso de su vida que siempre estuvo dominada por la dieta y sus peculiares mecanismos para disfrutar de la comida sin engordar y la obsesión por su amigo Andrés del que siempre estuvo enamorada. El relato «Modelos de mujer» nos enfrenta dos tipos femeninos opuestos también por la delgadez. El personaje principal, una traductora que está haciendo su tesis doctora, y que se confiesa algo entrada en carnes, acompaña a una bellísima Miss España en su viaje y estancia en Los Ángeles mientras hace una película con un famoso director ruso. A través de sus reflexiones sobre la vida y el trabajo, y los diálogos entre los diferentes personajes, llegamos a la culminación con un final feliz donde triunfa la inteligencia y la simpatía por encima del simple atractivo físico. Una niña que

---

<sup>585</sup> Joaquín Arnáiz, “Almudena Grandes”, *República de las Letras*, 1996, 50, p. XVIII.

<sup>586</sup> Este mismo año ha publicado *Estaciones de paso* (Barcelona, Tusquets, 2005).

<sup>587</sup> La perspectiva de la corporeidad femenina es uno de los temas de la autora que han sido estudiados por Bettina Pacheco Oropesa en “Las imágenes del cuerpo en Modelos de mujer, de Almudena Grandes”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, , pp. 187-196

<sup>588</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 207.

tiene miedo a morir, conversa con su abuela un día de pesca en «Bárbara contra la muerte». En su colegio ha tenido una traumática experiencia al perderse en sus pasillos e ir a parar a la celda de una monja loca que le hace creer que no va a poder salir de allí. El temor a creer, a hacerse vieja, desaparece al aprender que las experiencias, pasadas hayan sido malas, hay que aprender de ellas y comerse el mundo. Aunque la escritora prefiere moverse en universo conocido y cercano; esto no le ha impedido incurrir en lo fantástico partiendo de una sólida base realista que le sirve de marco. En «Los ojos rotos. Historia de aparecidos», Almudena Grandes hace un guiño fantasmagórico cuya realidad ponemos en duda pues sus protagonistas son dos mujeres encerradas en un manicomio, Queti y Migue.

*Ana Rossetti*

Al analizar la crítica en torno a la escritora (San Fernando, Cádiz, 1950-seudónimo de Ana Bueno de la Peña), nos damos cuenta de que muchos han sido los que han abordado su obra poética, sobre todo por su tratamiento del erotismo. Ya en sus primeros poemas de *Los devaneos de Erato* (Premio Gules de Poesía, 1980) aparecía tal temática que retomó en el galardonado *Devocionario* (Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I, 1985).<sup>589</sup> En este volumen, introducía propuestas líricas cargadas de referentes litúrgicos y sexuales, lo cual resultaba en un efecto transgresor.<sup>590</sup> Desde el punto de vista de las corrientes literarias, su poesía ha sido difícil de encasillar ya que, como señala Tina Escaja, a pesar de que por edad y amistades deberíamos englobarla en la generación de los novísimos, su producción aparece un poco más tarde que las principales obras de estos autores, por lo que ha sido incluida más bien en las denominaciones de “postnovísimos”, “postmodernos” y “últimos poetas”.<sup>591</sup>

Sin embargo, la autora no solo ha escrito poemas, sino también otros géneros como el teatro, aunque últimamente se está centrando en el género narrativo. A pesar del trasvase

---

<sup>589</sup> A este poemario le siguieron *Indicios Vehementes* (1985), *Devocionario*, y más recientemente, *Yesterday* (1988), *Punto Umbrío* (1996), *Imago pasiones* (1990).

<sup>590</sup> Sobre esta mezcla literaria véase Tina Escaja, “Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1995, vol. 12, n° 1-2, pp. 85-100

<sup>591</sup> Tina Escaja, “Ana Rossetti, poeta mutante: indicios de una trayectoria poética”, *Alaluz*, 1995, 1, p. 27.

genérico, en su primer libro de cuentos, *Alevosías* (1991), no se alejaba de la temática erótica, de hecho con este volumen ganó el arriba mencionado premio La Sonrisa Vertical.<sup>592</sup> En 1997 redactó *Una mano de santos* (1997) en el cual recreaba con gran originalidad la historia de los personajes retratados por Paolo Uccello, Zurbarán o Robert Champin es decir, santos y santas que son arquetipos simbólicos y culturales nuestros, y los traslada a un mundo medieval de dragones, de princesas secuestradas que se rebelan contra esa tiranía, de gigantes que sólo son pobres autómatas, de torpes y codiciosos caballeros, y de ángeles y demonios.<sup>593</sup> Su siguiente libro de cuentos, *Pruebas de escritura* delata la naturaleza de primera redacción y ensayo literario de sus textos.<sup>594</sup> Por fin, en sus cuentos completos recoge los relatos que había publicado en distintos medios incluyendo, además, un texto largo titulado “El antagonista” que es en realidad el germen de su novela del mismo nombre.<sup>595</sup>

#### *Mercedes Abad*

Una de las marcas de Mercedes Abad (Barcelona, 1961) es que comparte junto a Ana Rossetti y Susana Constante el haber conseguido publicar gracias a sus obras de contenido erótico. Ganó en 1986 el premio La Sonrisa Vertical con un libro de relatos, *Ligeros libertinajes sabáticos*. Lo que llamó la atención de este libro, según James Mandrell, es que era fantasías generalmente basadas en la imaginería masculina del sexo.<sup>596</sup> En 1989 publicó otro libro de relatos titulado *Felicidades conyugales* que, a pesar de lo que el título pueda insinuar, no tiene relación alguna con su obra anterior.<sup>597</sup> En 1995 apareció

---

<sup>592</sup> Ana Rossetti, *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, 1991. Sobre este asunto véase: Concha Alborg, “Ana Rossetti y el relato erótico”, *Hispanic Journal*, 1994, vol15, 2, pp. 369-379.

<sup>593</sup> Ana Rossetti, *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997.

<sup>594</sup> Ana Rossetti, *Pruebas de escritura*, Madrid, Hiperión, 1998.

<sup>595</sup> Ana Rossetti, *Recuento. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

<sup>596</sup> James Mandrell, “Mercedes Abad and La Sonrisa vertical: Erótica and Pornography in Post-Franco Spain”, *Letras peninsulares*, 6.2-6.3, 1993, p. 281; Mercedes Abad *Ligeros libertinajes sabáticos*, Barcelona, Tusquets, 1986.

<sup>597</sup> Mercedes Abad, *Felicidades conyugales*, Barcelona, Tusquets, 1989.

su siguiente volumen de relatos, *Soplando al viento*.<sup>598</sup> En este volumen todas las historias aparecen unidas porque todos sus personajes están decididos a ir “contra viento” y marea, sin importarles lo extraño de sus existencias, con el único objetivo de llevar a cabo sus principios vitales. El relato titulado «Pertinaz sequía» recuerda el borgiano «Funes el memorioso». En él un escritor sin inspiración encuentra a un hombre que enloquece porque tiene demasiada imaginación. La tendencia hacia la literatura metaficcional o autorreferencial, de la que nos ocuparemos un poco más adelante, demuestra la toma de conciencia de la artificialidad de la narración y la pobreza del lenguaje. En «El pájaro» de Mercedes Abad, un niño se enfada con su hermano pequeño porque no puede recordar el nombre exacto de esos seres con plumas encerrados en una jaula. *Amigos y fantasmas* es su última aportación al género.<sup>599</sup> También ha escrito dos novelas *Sangre* (2000), un derroche de imaginación y *El vecino de abajo* (2007).

Rosa Montero

La escritora (Madrid, 1951) es uno de esos casos que se mueven con igual soltura en las páginas de un periódico y en las de una novela. En 1979 apareció su *Crónica del desamor* que partía de una ácida y reveladora reflexión sobre la España de la década de los 80 de la mano de Ana, periodista de un gran diario. El argumento contenía diversos devaneos amorosos por lo que, al estar ambientado en el mundillo periodístico y como la escritora trabajaba entonces en la redacción de *El País*, la novela se leyó en clave, especulando quiénes estaban detrás de esos protagonistas. Luego vinieron *La función delta* (1981) *Te trataré como una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997). La crítica literaria, que en principio tachó su obra de excesivamente autobiográfica, ha ido valorando positivamente su distanciamiento de esta tendencia puesto que, tal y como señala Susana Reisz “el alejamiento de las

---

<sup>598</sup> Mercedes Abad, *Soplando el viento*, Barcelona, Tusquets, 1995.

<sup>599</sup> Una situación inquietante, una perturbación no prevista se convierte en el elemento común de los arranques de estas historias: los nervios ante una primera cita en la que hay que impresionar a la otra parte; el viaje en tren como una forma, desesperada e imposible, de aislamiento; el secreto mayúsculo que a un personaje insignificante le toca en suerte compartir —y administrar—; la presencia obsesiva de un antiguo rival de infancia; o la hipócrita y a ratos cruel relación entre un grupo de amigos. Con esos planteamientos Abad nos conduce a un desenlace inesperado, en el que se rompe la lógica o lo convencionalmente esperado (Mercedes Abad, *Amigos y fantasmas*, Barcelona, Tusquets, 2004).

experiencias personales constituye a la vez un imperativo estético del género novelesco y una marca de calidad”.<sup>600</sup> Su literatura ha sido objeto de la crítica feminista puesto que sus temas se centran, tal y como ha dicho Kathleen M. Gleen, en el tratamiento de los problemas de la mujer: la discriminación, los estereotipos, y sus roles.<sup>601</sup>

En su único libro de cuentos, *Amantes y enemigos* (1998) escoge una selección de textos publicados en el transcurso de los veinte años anteriores en diversas revistas o libros colectivos, junto a cinco relatos inéditos. Por eso podemos afirmar que para Rosa Montero el cuento es más bien un producto del encargo.<sup>602</sup> Todos los textos tratan sobre la pareja fundamentada en el deseo carnal y la pasión, la costumbre y la desesperación. A menudo estos relatos son inquietantes y agridulces. El primer cuento, «Paulo Pumilio», nos presenta cómo el amor de un hombre por otro lleva al crimen pasional y al aborrecimiento y el deseo de acabar con la mujer que es su rival sexual. La protagonista de «Un amor ciego» ha creído encontrar a su marido perfecto en un hombre ciego, sin embargo, aunque él no puede verla, le da mucha importancia a la opinión ajena y la desprecia. Hay otras historias que se centran en las relaciones de pareja dentro del matrimonio. En «Mi hombre» la protagonista piensa que su marido es un fracaso, sin embargo prefiere estar casada que sola. En «Bodas de plata» una pareja que se pasa el día discutiendo celebra su aniversario para pasar a discutir al día siguiente.

*Nuria Barrios*

No tan famosa ni mediática es la escritora Nuria Barrios (1962) que se dio a conocer en la antología *Páginas Amarillas*, publicada en 1997, año en el que ve la luz su primer

---

<sup>600</sup> Susana Reisz, “Tropical como el trópico. Rosa Montero y el “boom” femenino hispánico de los ochenta”, *Revista Hispánica Moderna*, 1995, Tomo XLVIII, 1, p. 197.

<sup>601</sup> Kathleen M. Gleen, “Rosa Montero”, *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Glorie Feiman Waldman (eds.), Westport (Conn.) London, Greenwood Press, 1993, pp. 351.352.

<sup>602</sup> Rosa Montero, periodista de profesión, ha trabajado para diferentes medios de comunicación: *Pueblo*, *Hermano Lobo*, *Arriba*, *Posible*, *Fotogramas*, *Contrastes*, *Destino*, *Nuevo Diario*, *Personas*, TVE, etc...). Fue la primera mujer editora jefe del Dominical *El País* entre 1980 y 1981. Entre sus novelas encontramos: *Crónica del desmor* (1979), *La función* (1981), *Te trataré como una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Temblor* (1990), *Bella y oscura* (1993) y *La hija del caníbal* (Premio Primavera 1997 y Premio Espasa de Novela 1996). También es autora de varios libros de entrevistas *España para ti para siempre* (1976), *Cinco años de país* (1982), *Entrevistas* (1996) así como ensayos *La vida desnuda* e *Historias de mujeres* (1995).

libro de cuentos *Amores patológicos* que bien podría denominarse una novela fragmentaria.<sup>603</sup> Al igual que las escritoras anteriores también se mueve en el terreno de la sentimentalidad intimista. Esta obra recoge las peripecias de unos seres medio héroes medio locos, que merodeaban insomnes por los rincones de su alma. Está compuesta de historias sucesivas que van llevando de la mano al lector hasta el punto exacto donde se abre el abismo de la posesión y el abandono. Ha participado también en la antología *Vidas de mujer*. Su último libro *El zoo sentimental*, fue publicado por Alfaguara en el año 2000.<sup>604</sup> El título emplea la metáfora que le da sentido al conjunto: los sentimientos son animales peligrosos y por eso están enjaulados.

*Javier Marías*

Podemos aventurar que Javier Marías (Madrid, 1951) es de esos escritores que el público odia o adora. Entre otras acusaciones, se le ha reprochado el recurrir en exceso a las alusiones literarias y su marcada anglofilia. Como escritor de crítica literaria y columnista en diferentes medios, ha publicado artículos incendiarios en los que ha expresado sus opiniones. En más de una ocasión, ha dejado de manifiesto su absoluto desprecio por la tradición novelística en España, es más, ha declarado abiertamente: “Como todo el mundo sabe pero no todo el mundo está dispuesto a reconocer, la tradición novelística española es, además de escasa, pobre [...]”.<sup>605</sup> De esta quema se salvan algunos autores puesto que reconoce el magisterio Cervantes, Clarín o Valle Inclán y Benet, al que conoció desde 1970. A pesar de tener tantos detractores, le han sido otorgados infinidad de premios, entre ellos, el Fastenrath de la Real Academia Española (1995), lugar donde ocupa un sillón como académico.

Javier Marías comenzó en la literatura siendo muy joven. Antes de *El monarca del tiempo* (Madrid, Alfaguara, 1978) habían aparecido ya sus novelas *Los dominios del lobo* (1971) y *Travesía del horizonte* (1972). Fue con *Corazón tan blanco* y *Mañana en la*

---

<sup>603</sup> Nuria Barrios, *Amores patológicos*, Barcelona, Liberdúplex, 1998.

<sup>604</sup> Nuria Barrios, *El zoo sentimental*, Madrid, Alfaguara, 2000.

<sup>605</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma: Edición ampliada*, Madrid, Alfaguara, 2001 (ed. original 1993), p. 56.



*batalla piensa en mí*, cuando los lectores lo convirtieron en un inesperado *best seller* a mediados de los años noventa. Uno de los rasgos que caracterizan su obra es la utilización de la autobiografía ficticia, es decir, aquella caracterizada por Bernhard en la que el autor presenta su libro como obra de ficción y no advierte de que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos “verídicos” o “verdaderos” o “no inventados”. Sin embargo, el texto en cuestión tiene todo el *aspecto* de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor, sobre el cual tenemos alguna información. Esto provoca una ambigüedad inquietante que, según Marías, es la única fórmula “donde se encuentra la posibilidad de acometer la empresa que, como dije, cada vez me tienta e interesa más”.<sup>606</sup> Esta declaración aparecía en 1987, dos años antes de que apareciera *Todas las almas*, una obra en la que ponía en práctica justamente este principio de escritura ya que habla de la vida de un profesor en la universidad de Oxford, al mismo tiempo que aparecen personajes históricos o enteramente inventados.<sup>607</sup>

A lo largo de estos años ha publicado dos libros de cuentos, el primero de ellos *Mientras ellas duermen* contaba con algún fragmento extraído de *El monarca del tiempo* (“El espejo del mártir” y “Portento, maldición”).<sup>608</sup> Esta recopilación recogía también relatos aparecidos en diarios y revistas y dos inéditos: el que da título al libro y «Lo que dijo el mayordomo». En la segunda edición de este volumen reeditó su primer cuento, redactado con tan solo quince años, «La vida y la muerte de Marcelino Iturriaga», donde el narrador cuenta su muerte desde la tumba: “El 22 de noviembre de 1957 fue un día muy nublado. [...] Aquel día tenía un especial significado para mí. Hacía un año exactamente que había abandonado a los míos para no volver más”. Posteriormente, reutilizó esta historia en «Cuando fui mortal», relato que dio título a su siguiente libro de cuentos editado en 1996 por Alfaguara. En él recogía otra vez textos escritos en los últimos cinco años y

---

<sup>606</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma...*, *Ibidt.*, p. 78

<sup>607</sup> Sobre este aspecto del narrador véase: Inés Blanca, “Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: *Todas las almas* (1989) de Javier Marías”, M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre, *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1994, pp. 215-222 y Alfonso de Toro, “Javier Marías. *Todas las almas*: Autobiografía ficcional como tematización de lo turbador del eterno extraño”, en AA.VV. *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 189-200.

<sup>608</sup> Javier Marías, *Mientras ellas duermen: edición ampliada*, Barcelona, Alfaguara, 2000 (ed. original 1990).

uno inédito, «No más amores». En ambos libros, fruto de los encargos fortuitos, Marías recalca en una escritura de la intimidad (que no es patrimonio femenino) y además nos presenta historias cotidianas con ciertos rasgos de la literatura de género fantástico o policíaco.<sup>609</sup>

*Antonio Muñoz Molina*

Del mismo modo que Javier Marías, el escritor nacido en Úbeda (Jaén, 1956) ha sido también vinculado con la autobiografía ficticia ya que su prosa tiene un firme asentamiento en la memoria.<sup>610</sup> Se dio a conocer con la aparición de sus artículos en un periódico granadino (que más tarde fueron recogidos en *Diario del Nautilus* y *El Robinson urbano*). Realmente su primera novela fue *Beatus ille* que, con la ayuda de Pere Gimferrer apareció en Seix Barral (1986).<sup>611</sup> El protagonista es Minaya, un joven estudiante implicado en las huelgas universitarias de los años sesenta, que se refugia en un cortijo a orillas del Guadalquivir para escribir una tesis doctoral sobre Jacinto Solana. Dos años después fue galardonado con dos premios, el de la Crítica y el Nacional de Literatura, por *El invierno en Lisboa*, una especie de homenaje al cine negro americano y al mundo del jazz en una historia de amor en torno a un robo. A esta novela le siguieron su primer libro de cuentos, *Las otras vidas* (1988), y la historia que llevó al cine Pilar Miró, *Beltenebrós*, en la que se narra una acción de intriga y amor con trasfondo político en el Madrid de la posguerra. En 1991 repitió doblete de premios con el Planeta y el Nacional de Literatura gracias a *El jinete polaco*, una obra abigarrada y extensa poblada por personajes entre la ficción y la realidad. Un traductor simultáneo que viaja de ciudad en ciudad le cuenta su vida a una mujer, evocando en su relato las voces de los habitantes de Mágina, su pueblo natal bajo el

---

<sup>609</sup> Los relatos de Javier Marías aparecen descritos y analizados en Luis Izquierdo, quien resalta además los cruces intratextuales del autor entre sus cuentos y novelas, asunto que trataremos en el capítulo quinto (“Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, *Ínsula*, 568, 1994, pp. 19-21). Alicia Molero de la Iglesia se centra en la utilización de las máscaras narrativas en “El narrador psicológico de Javier Marías” (*Op.cit.*).

<sup>610</sup> En un interesante estudio analítico, que se centra certeramente en un fenómeno especialmente presente en la creación literaria actual, Alicia Molero de la Iglesia analiza este aspecto en varios autores españoles, incluido el jienense: *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Suisse, Peter Lang, 2000.

<sup>611</sup> José-Carlos Mainer, “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, Irene Andrés Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 1997, p. 56.

que se esconde Úbeda. En sus recuerdos recoge un período de tiempo comprendido entre el asesinato de Prim en 1870 a la Guerra del Golfo, formando un mosaico de momentos cruciales en la evolución de nuestro país.

Justo en el punto intermedio de su trayectoria aparecen sus cuentos, escritos la mayor parte por encargo.<sup>612</sup> En ellos podemos apreciar el tanteo con temas livianos, como en «Las otras vidas», donde nos describe un viaje de un grupo de responsables culturales y directores de auditorios con sus amores, odios y anécdotas.<sup>613</sup> Por otra parte, en «La colina de los sacrificios» se aproxima al interrogatorio policíaco habitual en sus novelas. En él, un hombre con afán de protagonismo declara haber hecho un cruel asesinato pero los policías descubren que el cadáver encontrado realmente tiene varios siglos de antigüedad. En «Te golpearé sin cólera», utiliza este mismo subgénero. Se trata de un relato escrito para acompañar un catálogo de cuadros de Juan Vida, por lo tanto su trama se atiene a ellos. De todo el volumen, llama la atención «El cuarto del fantasma», texto en el que Muñoz Molina emplea un entorno que nos recuerda a los casinos que aparecen en *La Regenta* o que son parodiados en la *La señorita de Trévez* de Carlos Arniches. Aunque el entorno parece realista, la historia adquiere un cariz fantástico cuando Don Palmino, el rico del pueblo, que ganó su fortuna en América, les cuenta una historia de fantasmas que le tocó vivir en las estribaciones de los Andes. Lo curioso de este primer libro de cuentos es este tanteo con lo fantástico inhabitual en su obra y que repite en su segundo libro de relatos, *Nada del otro mundo*, publicado tras *Los misterios de Madrid* (1992). Así sucede en «Las aguas del olvido» donde el protagonista, un escritor de cierto renombre que ha sido invitado a pasar un fin de semana con sus anfitriones cerca del río Guadalete, observa cómo

---

<sup>612</sup> Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González distinguen tres grupos en su trayectoria cuentística: “un grupo de cuentos que reflejan de manera crítica las costumbres y tipos de la sociedad española contemporánea, como en «Las otras vidas» o «Las aguas del olvido»; otro en el que los protagonistas son individuos solitarios, condenados a la incomunicación en un entorno urbano, como «La poseída» o «Extraños en la noche», y un tercer grupo, que desarrolla argumentos extraordinarios o fantásticos” (*El cuento español...*, *Op.cit.*, p. 197).

<sup>613</sup> Antonio Muñoz Molina, *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988, p. 48-49.

misteriosamente sus aguas se convierten en una especie de Leteo del que no se puede volver.<sup>614</sup>

Por último, sobre la obra breve de Muñoz Molina sólo cabe señalar la curiosa génesis de su novela *Carlota Fainberg* sobre la que nos extenderemos más adelante. Inicialmente fue un relato que apareció en el volumen *Cuentos de la isla del tesoro*, pero Antonio Muñoz Molina lo amplió hasta que dio como resultado una novela corta aparecida en 1999.<sup>615</sup> El argumento parte de dos hombres que sólo tienen en común la nacionalidad y que no volverán a verse nunca que se encuentran en una sala del aeropuerto de Pittsburgh. Uno de ellos es Claudio, un profesor de literatura que se dirige a Buenos Aires a dar una conferencia, a quien Marcelo, extrovertido ejecutivo de una empresa, cuenta una historia secreta que vivió en un hotel de Buenos Aires.

#### *Agustín Cerezales*

Hijo de la conocida escritora Carmen Laforet, nació en Madrid en 1957. Aunque no es un escritor muy prolífico, sus dos aportaciones al género le han servido para entrar en el canon de cuentistas antologados, ya que uno de sus relatos apareció en el especial de *Lucanor* y en la antología de Encinar y Percival.<sup>616</sup> Los comentarios que recibió su primer libro de cuentos, *Perros verdes*, fueron bastante positivos. Jorge Barriuso en *El Urogallo* decía de él: “En estos tiempos descreídos, ignorantes de los encantos de la santidad, hay todavía, por suerte, quien encuentra material para escribir leyendas áureas con personajes, no diré reales [...] pero sí reconocibles”.<sup>617</sup> La crítica académica también lo valoró positivamente, sobre todo por su utilización de lo fantástico. Para Roberta Johnson estos

---

<sup>614</sup> *Nada del otro mundo* es una colección de doce relatos escritos entre 1983 y 1993 (Madrid, Espasa Calpe, 1993).

<sup>615</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999.

<sup>616</sup> En la antología de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo*, aparece publicado un relato de *Perros verdes*: «Expediente en curso (Basil Afanasiev)» (*Op. cit.*, pp. 67-85). En la recopilación de *Lucanor* el escritor nos habla de su segundo volumen *Escaleras en el limbo*, y nos presenta el relato «El cristal con que se mira (decimononía)» (*Op.cit.*, pp. 102-106). Decimos que es un escritor poco prolífico ya que, además de sus dos libros de cuentos, tan solo ha publicado las novelas *La paciencia de Juliette* (1997) y *Mi viajera* (2001), de la biografía novelada de Lucrecia Borgia *Máscara de sombras* (1989).

<sup>617</sup> Jorge Barriuso, “*Perros verdes*, Agustín Cerezales: Vidas ejemplares”, *El Urogallo*, 1989, 37, p. 38; Agustín Cerezales, *Perros verdes*, Barcelona, Lumen, 1989.

relatos “cruzaban fronteras”, ya que: “lo nuevo de Cerezales es que inventa un género narrativo que se sitúa en un espacio entre lo fantástico tal y como lo define Todorov y el realismo mágico latinoamericano”.<sup>618</sup> Los ocho personajes que protagonizan sus historias son extranjeros que vienen a nuestro país y, como indica el título, viven unas existencias que se salen de lo común. En «Expediente en curso (Basii Afanasiev)» dos desconocidos entablan un amor platónico a través de un lenguaje de tuberías; «Sin respuesta (Inés Pereira)» es la historia de una adolescente de la calle hacia un hombre anodino que acaba en descalabro amoroso. Pero el personaje más llamativo es el de «Huella leve (Mitu Fit Sin)», un japonés que llega a nuestro país para escalar sus principales picos buscando la Verdad y la belleza y acaba desengañado al encontrarlas en el pie de una mujer.

Su siguiente libro, *Escaleras en el limbo*, un conjunto de treinta y ocho, mucho más breves que en el libro anterior, está organizado en siete secciones temáticas.<sup>619</sup> Como señalan los responsables de su colección *Huella leve y otros relatos*, estos textos aparentemente son muy dispares “van desde el apólogo al «fragmento», pasando por el cuento de corte clásico, y que tocan territorios tan lejanos como el relato mitológico, el sentimental, el histórico, el realista, el absurdo o la ciencia-ficción”.<sup>620</sup> Sin embargo, el autor se ha esforzado en resaltar su unidad “tomados de uno en uno, ninguno es representativo del conjunto, aunque todos ellos se necesiten”.<sup>621</sup> A pesar de lo que dice el autor, resulta muy difícil encontrar algo que unifique relatos tan dispares. En la sección reunida bajo el nombre de *Estados del alma*, encontramos la historia de una mujer que, al salir de la cárcel tras una pena por motivos políticos, se lanza al mundo de la droga, o bien una mujer, Sally, que tiene el karma despilfarrador de sus anteriores reencarnaciones, o Anna Grass una jovencita lesbiana que luego pertenecerá a la rama más cruel de la SS, son todos seres curiosos que llevan adelante sus vidas aparentemente normales. Frente a esta

---

<sup>618</sup> Roberta Johnson, “Agustín Cerezales: un narrador para el siglo veintiuno”, *España Contemporánea*, V, 2, 1992, p. 121.

<sup>619</sup> Agustín Cerezales, *Escaleras en el limbo*, Barcelona, Alfaguara, 1991.

<sup>620</sup> Agustín Cerezales, *Huella leve y otros relatos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991.

<sup>621</sup> Agustín Cerezales, “*Escaleras en el limbo*”, *Lucanor, Op.cit.*, p. 101.

temática, en los relatos recogidos en el conjunto titulado *Nteb de Ternaza* los espacios se vuelven lejanos y fantasiosos, ya no son seres foráneos quienes vienen a nuestro país, ahora las historias tienen lugar en Naudlal o Ternaza, y las historias adquieren el tinte de lo popular como sucede en la «Fábula del rey generoso».

#### *Ignacio Martínez de Pisón*

La aparición de sus obras en la década de los ochenta le hizo formar parte de lo que se vino a denominar como “joven narrativa española”.<sup>622</sup> Tras haber publicado sus primeros libros, la novela *La ternura del dragón* (Premio Casino de Mieres, 1984) y sus dos conjuntos de cuentos *Alguien te observa en secreto* (1985) y *Antofagasta* (1987), Ramón Acín señalaba sus virtudes: “Innovación y modernidad que se observan tanto en la técnica como en el tratamiento de los elementos consustanciales a toda su narrativa y, por ello, conformadores de su obra”.<sup>623</sup> Por su parte, Ernesto Ayala-Dip llamaba la atención sobre él como una de las promesas de aquellos años: “La aparición de Ignacio Martínez de Pisón en el escenario narrativo español, sirvió, entre otras buenas razones, para aquilatar las esperanzas en un futuro sólido para la literatura de ficción española”.<sup>624</sup> Como tantos autores de nuestro corpus, el zaragozano (1960) consiguió cierto revuelo en los medios cuando su novela *Carreteras secundarias* (1996) se convirtió en guión de cine y fue llevada a la gran pantalla. Ha escrito también tres novelas juveniles: *El tesoro de los hermanos Bravo* (1996), *El viaje americano* (1998) y *Una guerra africana* (2000).

Ya en la década que nos ocupa apareció *El fin de los buenos tiempos*, una recopilación de tres cuentos donde sigue el camino inquietante de la fantasía. Las tres historias contienen viajes simbólicos. En «Siempre hay un perro al acecho» el narrador

---

<sup>622</sup> El escritor zaragozano participó el citado debate sobre esta cuestión (Mariano Navarro, “Narradores de hoy”, *Op.cit.*).

<sup>623</sup> Ramón Acín, “Problemas de identidad: mentira y crueldad en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón”, Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (coords.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 127. Ignacio Martínez de Pisón, *Alguien te observa en secreto*, Barcelona, Anagrama, 1985; *Antofagasta*, Barcelona, Anagrama, 1987. Según José Carlos-Mainer, este se trata de un libro muy cortaziano (“Ignacio Martínez de Pisón: Contando el fin de los buenos tiempos”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 29).

<sup>624</sup> Ernesto Ayala-Dip, “Ignacio Martínez de Pisón: Escritura distante”, *El Urogallo*, 96, 1994, p. 61 pp. 61-62

programa unas vacaciones junto a su mujer y su hija para celebrar la recuperación de la niña de una enfermedad cuyas características nunca se nos llegan a aclarar del todo. Lo misterioso comienza cuando ven a lo largo de la carretera hacia su destino, Lisboa, numerosos perros muertos en la cuneta. Conforme recorren su ruta, la niña se va encontrando peor, parece que hay una misteriosa conexión entre ella y su perro, al que han dejado en una guardería canina. El relato «El fin de los buenos tiempos» contiene un viaje al pasado por parte de un antiguo futbolista, Silvestre, que regresa al pueblo en el que tuvo sus primeros éxitos para encargarse del entrenamiento del nuevo equipo triunfador del lugar. En «La ley de la gravedad», el último relato Ignacio Martínez de Pisón, se distancia de lo fantástico y plantea una de esas historias que se resisten a ser reducidas a un par de líneas. En su interior recoge dos asuntos complejos: la realidad social y política en los tiempos de la transición y la relación paterno-filial entre dos miembros de generaciones distintas y mentalidades enfrentadas. En este caso el hijo lleva a cabo un viaje a la casa de su padre que está a punto de fallecer, este momento trascendente le hace reflexionar sobre las vicisitudes de su relación.

En *Foto de familia* Martínez de Pisón retomaba su pasión por el cuento. A raíz de este libro Santos Alonso ensalzaba sus cualidades que:

se traducen en la facilidad del narrador para extraer de la realidad cotidiana, de sus episodios más vulgares y de sus zonas transparentes, los rasgos más oscuros y las situaciones más imprevistas, es decir, aquellos ángulos y visiones que se forman detrás de la apariencia y más allá de lo sentido y expreso, en el envés de las cosas, en los límites del espacio y del tiempo y en el fondo transmisible del pensamiento.<sup>625</sup>

Representativos de este aspecto son dos relatos: el que da nombre al libro y «Ahora que viene el frío». Ambos tratan, con una dosis de comicidad y tristeza, la fragilidad de la paz familiar. En el primero dos hermanos, incitados por el alcohol y el rencor, se enfrentan durante las bodas de oro de sus padres, que acaba en tragedia; en el segundo, la armonía entre familiares se rompe a raíz de una herencia. Sin embargo, el escritor no abandona el tema de la fatalidad: en «La muerte mientras tanto», una joven lee en el diario de su novio cómo este desea asesinarla, sin embargo una fuerza inconsciente le impide alejarse de él.

---

<sup>625</sup> Santos Alonso, “Foto de familia: Detrás de la apariencia”, *Reseña*, 1998, 292, p. 26.

José Ferrer Bermejo

Según Fernando Valls, la aparición de *Incidente en Atocha* (1982) de José Ferrer Bermejo (1956-2003) marcó una nueva veta en la cuentística española que “barajaba la imaginación, la fantasía, el humor y la parodia”.<sup>626</sup> A los protagonistas de sus cuentos siempre les sucede algo que les sobrepasa, anécdotas que recuerdan a los clásicos Borges y Cortázar. En «Incidente en Atocha» un vagabundo se pone a levitar en la madrileña estación ante la atónita mirada de los presentes y que es una parodia de un moderno milagro. En clave paródica está escrito «Ponga un ciego en su vida» en la que ayudar a un ciego a cruzar la calle se convierte en un motivo de prestigio laboral y social, por lo que los ciegos se cotizan muy alto, aparecen impostores y se activa la ley de la oferta y la demanda. Se trata de una crítica simbólica a la sociedad actual. En «Carolina y el pájaro maravilloso» hallamos una parodia de los cuentos infantiles de los que copia su lenguaje y tono. Además de la novela *El globo de Trapisonda* (1985) ha escrito otros dos libros de cuentos: *El increíble hombre inapetente y otros relatos* (1982) y *La música de Ariel Caamaño* (1992).

Pedro Zarraluki

Perteneciente también a los escritores de la década de los ochenta, Pedro Zarraluki (Barcelona, 1954) comenzó pronto su andadura literaria en pequeñas editoriales como la barcelonesa Mascarón en la que publicó su primer volumen de cuentos, *Galería de enormidades*.<sup>627</sup> Este libro fue reeditado posteriormente por Anagrama con motivo de la aparición del segundo libro del autor, también dedicado al género, esta vez bajo el nombre de *Retrato de familia con catástrofe*.<sup>628</sup> Tras estos dos volúmenes, el autor se ha dedicado sobre todo a la novela. En 1990, ganó el premio ciudad de Barcelona y El ojo crítico de Radio Nacional de España con *El responsable de las ganas*. Cinco años más tarde le fue concedido el Herralde con *La historia del silencio*. Ya consagrado ha publicado todas sus obras en Anagrama. Su carrera ha culminado con el premio Nadal 2005 gracias a *Un*

---

<sup>626</sup> Fernando Valls, “El renacimiento....”, *Op.cit.*, p. 29.

<sup>627</sup> Santos Alonso, *La novela española...*, *Op.cit.*, p. 191.

<sup>628</sup> Pedro Zarraluki, *Galería de enormidades*, Barcelona, Ediciones Mascarón, 1983 y Barcelona, Anagrama, 1989; *Retrato de familia con catástrofe*, Barcelona, Anagrama, 1989.



*encargo difícil*. Además de las mencionadas ha publicado *La noche del tramoyista* (Madrid, Lengua de Trapo, 1996) y *Hotel Astoria* (Barcelona, Anagrama, 1997).

Aunque por el año de publicación de sus dos libros de cuentos, ambos en la senda de lo fantástico, habría que excluir a este escritor de nuestro corpus, este autor adquiere una gran relevancia en cuanto a las poéticas del cuento gracias a un libro titulado *Para amantes y ladrones* que, tal y como señaló Ernesto Ayala-Dip, se trata de “un homenaje explícito al cuento”.<sup>629</sup>

Como curiosidad, Zarraluki abrió de joven un restaurante regenta el *Café Salambó* compatibilizando esta tarea con la de poeta y narrador. Con el mismo nombre, desde 2002, ha convocado junto con otros autores, un premio a la mejor novela del año que han ganado, por poner un ejemplo, Javier Cercas con sus *Soldados de Salamina* y Javier Marías *Con tu rostro mañana*.<sup>630</sup> De esta manera, el escritor ha pasado a participar dentro de las instituciones canonizadoras.

*Juan Bonilla*

Aunque se trata de uno de los escritores más jóvenes del corpus, también es uno de los más fieles al género.<sup>631</sup> Su actividad como creador ha estado muy unida a la prensa periódica en la cual publicaba artículos de diferente índole: sobre arte, literatura y curiosidades de la vida (concursos televisivos, encuentros en la feria del libro o sobre el español como lengua de conquista). Sus primeras publicaciones, *Veinticinco años de éxitos* editada por La Carbonería (Sevilla) y reeditada posteriormente por Pre-Textos bajo el título *El arte del yo-yo*, precisamente son recopilaciones de estos artículos. Por estas fechas apareció también *Minifundios*, un librito de relatos cortos dónde ya encontramos piezas memorables. Todavía era un autor bastante desconocido cuando publicó *El que apaga la luz* en 1994, el mismo año en el que apareció un libro de poesía, otro de los géneros que ha

---

<sup>629</sup> Ernesto Ayala-Dip, “Literatura y vida”, *Babelia*, 5/02/00, p. 11

<sup>630</sup> Sobre este galardón véase [www.premiosalmbo.com](http://www.premiosalmbo.com).

<sup>631</sup> También ha escrito novelas como *Nadie conoce a nadie*, Barcelona, Ediciones B, 1996; *Cansados de estar muertos*, Madrid, Espasa Narrativas, 1998; *Yo soy, yo eres, yo es*, Málaga, Ediciones Imperdonables, 1995; *Los príncipes nubios*, Barcelona, Seix Barral 2003 (Premio Biblioteca Breve).

cultivado el escritor, titulado *Partes de guerra*.<sup>632</sup> Los libros de Bonilla, como muchos de los más jóvenes escritores, están forjados en una escuela de literatura americana profundamente autorreflexiva (Nabokov, Borges, Auster) y también hispanoamericana. Decir que esos relatos tienen influencia borgiana es una obviedad porque, muchos de sus cuentos guardan conexiones con la obra del argentino tan evidentes como el título «Borges, el cleptómano».<sup>633</sup> Posteriormente aparecieron dos nuevos libros de cuentos: *La compañía de los solitarios* (1999) y *La noche del Skylab* (2000).<sup>634</sup>

*La compañía de los solitarios* comienza con la siguiente cita de Miguel de Unamuno: “Nosotros somos los solitarios, y los solitarios todos se entienden entre sí. Sin hablarse, ni verse, ni siquiera conocerse. Me acompañan en mi soledad las soledades de los demás solitarios”.<sup>635</sup> Si en su primer libro de relatos ya había tenido un importante papel la reflexión metaliteraria, en esta ocasión incide aún más en este aspecto. Se concentra en presentar unas tramas intelectuales y literarias. Por ejemplo en «El mejor escritor de su generación» proporciona una réplica burlona pero firme a los críticos que desprecian este tipo de literatura y incluso se burla de su propio *Nadie conoce a nadie*. Sus protagonistas suelen ser personajes dedicados al mundo de las letras. Báguenas, recibe el encargo de «El millonario Craven», de escribir la novela siguiendo el esbozo de un autor ya fallecido, hasta que descubre una trama encaminada a la falsificación de textos literarios. Una traductora se ve atrapada en una lejana isla exótica, donde un escritor de culto intenta someterla a sus caprichos («Los calcetines del genio»).

En *La noche del Skylab* alcanza una mayor densidad y extensión que en los libros precedentes y se aleja de la metaficción.<sup>636</sup> En el relato del mismo nombre, los habitantes

---

<sup>632</sup> Sus libros de poemas son: *Partes de Guerra*, Valencia, Pre-Textos, 1994; *Multiplícate por cero*, Madrid, Hiperión Poesía, 1996; *El Belvedere*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

<sup>633</sup> Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, Valencia, Pre-textos, 1994, pp. 101 y 102.

<sup>634</sup> Su último libro de cuentos, que ya escapa de los límites cronológicos de nuestro trabajo es: *El estadio de mármol*, Barcelona, Seix Barral, 2005. A pesar de su juventud, ha publicado una antología de sus cuentos en *Basado en hechos reales*, Córdoba, Berenice, 2006.

<sup>635</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, Valencia, Pre-textos, 1999.

<sup>636</sup> Juan Bonilla, *La noche del Skylab*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

de una aldea rezan para que sobre ellos caiga una nave que, debido a un fallo, deriva en la órbita de la Tierra, y así poder cobrar las correspondientes indemnizaciones. Tristemente, aparecen en las noticias por el suicidio masivo de todos los aldeanos al no conseguir su deseo. «El profesor Vogtheim» es un profesor de instituto cuyos alumnos le llaman el “Doctor Narices”, sin embargo, tras esa máscara de tranquilidad se esconde un asesino que mata a aquellos muchachos que en el futuro serán perversos basándose en ciertas “revelaciones”. En «La mentira de la costumbre» el narrador cuenta cómo su padre le impuso la norma de que toda mujer que fuera a casarse con él, debía pasar su visto bueno, es decir, acostarse con ella. Más sorprendente es la crueldad de «El proyecto Maldoror», un cuento que comienza con “Yo era excepcionalmente guapo”. El protagonista narrador tiene como objetivo vital hacer daño a los demás atacando a la institución de la pareja. Por último, amenazando el tiempo, Juan Bonilla estructura en torno a una misma acción, el «Salto de altura», tres momentos distintos: el salto de un atleta olímpico, el de un niño que superó el record de su compañero Machuca y el salto de altura de un muchacho que ha perdido su pierna y procura saltar la barandilla del balcón. Los tres personajes que pueden ser el mismo, superan su reto y así se unen pasado, presente, y futuro.

*Manuel Rivas*

La literatura gallega se ha ido consolidando como un sistema literario autónomo. Desde la democracia, sobre todo a partir de la promulgación del Estatuto de Autonomía, su lengua ha entrado en el sistema de enseñanza, también han aparecido periódicos como *A Nosa Terra*, *Faro de Vigo*, *La Voz de Galica* que dedican suplementos a la literatura escrita en esa lengua, además de la Radio y la Televisión Gallegas (1985) sirven como medios de difusión de sus estándares. Así las cosas, en los ochenta apareció Suso de Toro, un escritor que con su primera novela editada en gallego vendió tres mil ejemplares, un hito en su momento.<sup>637</sup> El logro de este libro, *Polaroid*, consistió en que supo conectar con un nuevo lector más preocupado por su tiempo gracias a una expresión más libre, de acuerdo con la

---

<sup>637</sup> No hemos incluido a este escritor en nuestro trabajo ya que el arriba mencionado libro de cuentos *Polaroid* (Vigo, Xerais de Galicia, 1986), no solo fue publicado en los ochenta sino que además tiene una construcción difícil de inscribir dentro del género breve. Sobre la inclusión de *Tic Tac* a la novela o al cuento habría mucho que discutir. Claro que, algunos de sus fragmentos aparecen reeditados en el volumen de cuentos: *El príncipe manco*, Barcelona, Lumen, 2004.

demanda de novidade.<sup>638</sup> En este contexto propicio ha podido publicar Manuel Rivas (A Coruña, 1957), un autor versátil en distintos géneros: poesía, novela, cuento, artículo periodístico. Su obra, originalmente escrita en gallego fue pronto traducida y difundida, sobre todo a raíz del éxito de *¿Qué me quieres amor?*, de la que partió el director José Luis Cuerda para una exitosa película *La lengua de las mariposas*.<sup>639</sup> Desde entonces Manuel Rivas ha sido canonizado como el escritor gallego más relevante a distintos niveles: mediático, editorial, económico, de público...<sup>640</sup> El cuento que da título al film nos muestra un pequeño retazo de nuestra Historia a través de la mirada de un niño. La vida de Moncho y su maestro en una aldea gallega se ve afectada por el inicio de la guerra. La relación de camaradería y amistad entre ambos, unidos por su pasión por los animales y los paseos campestres, se ve rota con el levantamiento Nacional. Al final, el alumno debe apedrear a su amigo para que su familia no sea acusada de colaborar con los “rojos” así que, corroído por la rabia y la impotencia, vuelca como insultos: “¡Sapo! ¡Tilonorrinco! ¡Iris!”. En los restantes cuentos, Manuel Rivas nos habla de los jóvenes y adolescentes, de los problemas de nuestra sociedad, de la violencia... usando procedimientos que se distancian del realismo tradicional. Uno los temas que trata es la incomunicación en un mundo saturado de

---

<sup>638</sup> La relevancia del escritor gallego es señalada por Anxo Tarrío Varela cuando dice: “Coa sua obra, Suso de Toro inaugurou practicamente para a literatura galega un tipo de escritura moi válida para levantar acta dos profundos, traumáticos e abraiante cambios que dende os anos sesenta, como xa vimos, están a se producir na realidade urbana e rural de Galicia debido á mutua interpenetración de ámbalas dúas e ó resultado do choque entre unha cultura con inercia precapitalista e de autoconsumo con outra hiper-consumista e cada vez máis tecnoloxizada” (*Literatura galega: Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais, 1994, p. 456).

<sup>639</sup> Rosa Ana Martín Vegas, “Análisis textual de un cuento con varios cuentos *La lengua de las mariposas*”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 439-450; El guión de la película toma elementos de tres relatos: «La lengua de las mariposas», «Un saxo en la niebla» y «Carminha». El primero de ellos, analizado arriba, es el de temática más cercana a la contienda, los otros dos, aunque recrean el ambiente de la posguerra, no están tan marcados. Sobre la relación entre literatura y cine existen tres artículos: M<sup>a</sup> Teresa García-Abad García, “El cuento en el cine: La Realidad Inteligente de Manuel Rivas en *La lengua de las mariposas*”, *Letras Peninsulares*, 2003, XVI, núm. 1, p. 227-48; Rafael Bonilla Cerezo, “Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*”, VV.AA. *Versiones cinematográficas de la literatura hispánica (II)*, Pisa, Studi Ispanici, 2004, p. 131-61.

<sup>640</sup> Manuel Rivas es reconocido como el primer autor de *best-seller* a raíz de *O lapis do carpintero* de la que se vendieron 35.000 ejemplares (Manuel Rodríguez Alonso, *Historia de la literatura gallega*, Madrid, Acento, 2002). Una muestra de su poesía está recogida en la antología *El pueblo de la noche* (Madrid, Alfaguara, 1997). Además, entre otras obras, ha publicado *Bala Perdida* (1996); *En salvaje compañía* (1994), Premio de la Crítica gallega; *El lápiz del carpintero* (Madrid, Alfaguara, 1998), Premio de la Crítica española y Premio de la sección belga de Amnistía Internacional; *Mujer en el baño* (2003). También comenzó desde muy joven en el mundo periodístico, parte de sus reportajes están recogidos en los libros *Toxos e flores* (1992), *Galicia, el bonsái atlántico* (1994), *El periodismo es un cuento* (Madrid, Alfaguara, 1997) y *Galicia*, *Galicia* (Madrid, Aguilar, 2001).

información y hechizado por la nueva cacharrería de los medios de masas. La vida nocturna de la juventud es incomprensible por el padre de «Solo por ahí», un comercial de lencería que se va a trabajar, sin haber pegado ojo durante toda la noche, porque su hijo todavía no ha llegado a casa. A pesar del disgusto piensa que la vía es el diálogo. En «El mister y Iron Maiden» el hijo que trabaja junto a su padre recogiendo percebes, retransmite un golpe de mar mortal como si se tratase de un partido de fútbol, lo que refleja la importancia de la televisión en nuestra manera de ver el mundo.<sup>641</sup>

El concepto de alma es el protagonista de *Ella maldita alma*, ese pedazo de sentimientos que la mayor parte localizamos en el corazón.<sup>642</sup> El sacerdote que protagoniza el relato homónimo, preferiría no sentir el peso de la moral y lo correcto, tras haber tenido un desliz con una mujer de su congregación. La tristeza de alma hace que el narrador de «La novia de Liberto» no pueda regresar a la casa donde una noche de fiesta conoció a una mujer medio loca por un amor frustrado. Dos compañeros de la infancia, enemistados durante años, parecen estar unidos por un hilo anímico en «La vieja reina alza el vuelo», al morir ambos en el mismo día. Cada cuento es un recuerdo, un pensamiento, una imagen o un lugar, en el que el alma, oculta tras alguno de los elementos de la narración, se erige como epicentro de las emociones.<sup>643</sup>

#### *Quim Monzó*

Todos los escritores bilingües de nuestra península tienen que optar, en un momento u otro de su carrera, por una lengua. Quim Monzó (Barcelona, 1952) eligió desde sus comienzos escribir en catalán, ya en su novela *L'udol del grisso al caire de les clavegueres*, con la que ganó el premio Prudenci Bartrana, y que publicó en la editorial 62 antes del fin del franquismo. Después de su siguiente novela, *Self service*, hizo dos cambios: se pasó a la editorial Cuaderns Crema y adoptó el género del cuento. Escribe *Uff, va dir ell, Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury* y *L'illa de Maïans* que van logrando, poco a poco, un mayor número de ventas. Monzó, entretanto, va apareciendo en programas de radio y

---

<sup>641</sup> Manuel Rivas, *¿Qué me quieres amor?*, Barcelona, Anagrama, 2000.

<sup>642</sup> Manuel Rivas, *Ella maldita alma*, Madrid, Alfaguara, 1999.

<sup>643</sup> En este siglo ha publicado *Las llamadas perdidas*, Madrid, Alfaguara, 2002.

también escribe en prensa (*La Vanguardia*), lo cual le va dando una progresiva notoriedad. Sus libros siguientes (*El perquè de tot plegat* y *Tots els contes*), fueron traducidos para Anagrama y lograron un gran éxito entre el público fuera de Cataluña, demostrando que la narrativa traducida del catalán también se puede vender bien.

*El perquè de las cosas* consiste en una exploración en el tratamiento grotesco de la vida cotidiana. La mayor parte de las historias tienen algo que nos recuerda a la realidad pero, por otra parte, son situaciones demasiado desquiciadas. Lo extraño no son aquí las peripecias narradas, sino la distanciada visión grotesca de las cosas distorsionadas hasta extremos sorprendentes o hiperbólicos. En verdad sus temas recalcan en algunos problemas existenciales fundamentales de los seres humanos. En ocasiones utiliza pequeños diálogos que sintetizan lo ridículo de las conversaciones de pareja: «Vida matrimonial», «La fe» o «La sensatez». Estos cuentos de Monzó consiguen, en suma, la reducción de la vida diaria al absurdo gracias a un enfoque humorístico y carnavalesco. Otro bloque de relatos se basa en la manipulación de algunos argumentos de los cuentos de hadas. Leemos que un sapo se convierte en un prisma de cien mil colores que esconde una muchachita de cabellos dorados, o la visión sucesiva de una doncella en el bosque que duerme sobre una litera y, a unos veinte o treinta metros, se encuentra otra doncella que duerme...; el no menos sorprendente final de una escandalosa versión de la Cenicienta, o la felicidad extrema del gato, que tras una atropellada persecución consigue atrapar al ratón, lo ensarta en un tenedor, de cuyas heridas brota un chorro de sangre. Ventura Pons se basó en estas breves historias Monzó para construir la homónima película, como si se tratara de un libro de cuentos, por breves fragmentos, escenas fugaces y cortas.

Parecido es el punto de partida de una sección de *Guadalajara* su siguiente libro en versiona las historias de Robin Hood, Ulysses, Guillermo Tell transformando el argumento para conseguir que el lector se divierta y reflexione. Uno de los cuentos de Guadalajara ahonda en el motivo homérico del caballo de Troya, pero le otorga un sentido totalmente distinto. Monzó describe con minuciosidad los preparativos de Ulises en el interior del caballo, la retirada de los aqueos y la espera estratégica. Ésta se prolonga más de lo esperado, surgen peleas entre los sitiados, mueren varias personas. Los invasores llegan incluso a ingerir carne humana, pero los troyanos no salen nunca a buscar el caballo. En

uno de los mejores cuentos del libro, «Estrategias», un joven que se examina, un político en la mañana electoral y un actor que llega a las novecientas representaciones se plantean respectivamente rellenar el examen para suspender, votar a la opción política contraria y declarar que la obra que todo el mundo aplaude es un engaño. Tres derrotas vitales en un mismo cuento.<sup>644</sup>

#### *Bernardo Atxaga*

Ya poca gente no reconoce que Joseba Irazu Garmendia es el verdadero nombre que se oculta bajo el pseudónimo de Bernardo Atxaga. Su figura se ha convertido en referencia de la expresividad y la solidez del euskera como lengua culta. El autor ha desempeñado oficios variopintos (maestro, guionista de radio, librero, economista...) hasta que, definitivamente, a comienzos de la década de los ochenta, consagró su quehacer exclusivamente a la literatura. En 1972 publicó sus primeros poemas en euskera en una pequeña antología; en 1976 vio la luz su primera novela *De la ciudad*, en 1978 contempló la edición de su poemario *Etiopía...* En los ochenta escribe otro texto breve *Bi anai* (*Dos hermanos*), pero será con *Obabakoak*, publicada originalmente en vasco (1988) y traducida por el propio escritor un año más tarde, cuando conquista el Premio Nacional de Literatura entre otros galardones, algo que fue bastante polémico en su momento ya que era la primera vez que resultaba vendedora una obra escrita originalmente en otra lengua de la península.<sup>645</sup> Entre los adjetivos que obtuvo el texto, destaca la opinión de Mercedes Monmany quien la calificó de: “eficaz, muy depurada, y a veces irónica, mezcla de tradición y modernidad, de innovación y juego junto a la continuación de las más fieles fuentes orales”.<sup>646</sup> Se trata de un libro peculiar, una novela llena de cuentos o un cuento compuesto por otros cuentos cuya estructura necesita más de una explicación, como veremos más adelante. En ella aparece incluida la novela corta *Exposición de la carta del canónigo Lizardi* con la que había ganado el premio Ciudad de San Sebastián en 1982 y en

---

<sup>644</sup> Desde la recopilación *Ochenta y seis cuentos* ha publicado otros tres libros de cuentos: *El millor dels mons*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001; *El mejor de los mundos*, Barcelona, Anagrama, 2002; *Tres Nadals*, Barcelona, Quaderns Crema, 2003; *Tres navidades*, Barcelona: Acantilado, 2003 (Con ilustraciones de Ramon Enrich); *Mil cretins*, Barcelona, Quaderns Crema, 2007; *Mil cretinos*, Barcelona, Anagrama, 2008

<sup>645</sup> Obtuvo también el Premio de la Crítica, el Premio Euskadi y el Milepages de París. *Obabakoak*, Donostia, Erein, 1988; Barcelona, Iberdúplex, 1997:

donde inauguraba Obaba, un paisaje imaginario al modo de *Faulkner* o el propio Celama de Luis Mateo Díez.<sup>647</sup> En los noventa nos ha ofrecido una particular muestra del género en *Lista de locos y otros alfabetos* (1998) donde encontramos ensayos ficcionalizados junto a cuentos en sentido estricto.<sup>648</sup> Su última aportación es un volumen titulado *Historias de Obaba* en la cual recoge la citada *Bi anai (Dos ciudades)*, junto con *Cuando una serpiente* y *Dos letters*, ambos de 1984 pero que aparecen traducidos castellano y reunidos por primera vez en 1997.<sup>649</sup>

*Felipe Benítez Reyes*

La obra poética de Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) se ha convertido en un referente ineludible en la poesía española contemporánea, y así lo demuestra su inclusión en las más importantes antologías y la reedición de sus libros.<sup>650</sup> Por *Vidas improbables*, una galería de apócrifos en la que el autor ensayaba distintos tonos y planteamientos de escritura poética, recibió el Premio Internacional de la Ciudad de Melilla, el Premio Nacional de Crítica y el Premio Nacional de Literatura. Su lírica ha ido evolucionando a través de una poética que ha llegado a esclarecer, por ejemplo, cuando rechazó su proximidad a la literatura de la experiencia en un artículo publicado en *Clarín*. En

---

<sup>646</sup> Mercedes Monmany, “El continente sumergido del Obaba”, *Ínsula*, 522, 1990, p. 23.

<sup>647</sup> Ángel García Galiano ha descrito cómo el autor vasco ha configurado un espacio mítico muy semejante al Macondo de Gabriel García Márquez, a Región de Juan Benet, o al Condado de Yoknapatwpha de Faulkner. Todos ellos tienen, según el autor, el poder de evocarnos un “rincón de mundo”, localizaciones cuya geografía podemos intuir aunque, no obstante, nos remiten a un espacio universal. Por ejemplo en «Exposición de la carta del canónigo Lizardi», de *Obabakoak*, el autor utiliza el recurso de la casa como refugio, mientras que el exterior, ese espacio euskaldun es la libertad (“La invención del espacio mágico en la narrativa de Bernardo Atxaga”, *Letras de Deusto*, 2005, 108, pp. 177-196).

<sup>648</sup> Esta obra fue publicada por primera vez como *Zuk-Zuk jaunaren alfabeto berria* en 1995 (*Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998).

<sup>649</sup> *Bi letter jaso nituen oso denbora gutxian (Dos letters)* apareció publicado en la editorial Erein por primera vez en 1984. La primera traducción conocida es de 1996 en un volumen del Círculo de Lectores en el cual aparece junto a *Sugeak txoriari begiratzan diorean (Cuando la serpiente mira al pájaro)* también datado originalmente en una edición de Erein de 1984. Los tres relatos aparecen reunidos y traducidos finalmente en *Historias de Obaba* (Barcelona, Ediciones B, 1997). Todos estos datos han sido extraídos del libro de Mari Jose Olaziregi Alustiza: *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bibao, Universidad del País Vasco, 2002.

<sup>650</sup> Algunos de sus libros han sido: *Paraíso manuscrito* (1982), *Los vanos mundos* (1985), *La mala compañía* (1988), *Sombras particulares* (1992), *El equipaje abierto* (1997), *Escaparate de venenos* (2000). Todos estos libros aparecen reunidos en Felipe Benítez Reyes, *Trama de niebla*, Barcelona, Tusquets, 2003.



contraposición a este marbete, el escritor prefiere que su poesía sea entendida como “un ejercicio de la inteligencia”.<sup>651</sup> Antonio Jiménez Millán ha resumido su trayectoria:

Si los primeros libros despliegan una extensa metáfora del desencanto, algunos de los poemas más recientes («El artificio», «El mapa falsificado»), incluido sen el libro *Sombras particulares* (1992), confirman la orientación de Felipe Benítez Reyes hacia una escritura en la que se imponen claramente el distanciamiento y las constantes reflexivas, incluso metapoéticas, aunque esta última dimensión adquiere un sentido muy distinto al que posee dentro de la obra de Carnero, Talens o Gimferrer.<sup>652</sup>

En sus libros de relatos, Felipe Benítez Reyes tiene una prosa directa, muy apropiada para la manera tradicional de la disposición de la trama ya que, si una cosa destaca, es la imaginación y la densidad de sus historias. Su narrativa tampoco cae en el realismo, sino que opta por la fantasía, la ciencia ficción y la metaficción. El personaje de Fabian Moret en «Herramientas de viaje», aparecido en *Un mundo peligroso* representa toda una actitud vital ante la literatura, una metáfora del oficio creador. Es un hombre que descubre que leer es una manera de viajar y que la escritura, es una manera de romper la monotonía vital. Cada vez que visita un lugar desconocido, se despierta el narrador que hay en su interior, y escribe su aventura, para dar verosimilitud a su historia adquiere algún objeto propio de esa cultura.<sup>653</sup>

En *Maneras de perder* los relatos son más cortos, condensando la acción en el mínimo espacio. En «El oriente casual» el narrador es sorprendido por un tren en el que viaja todo un circo. El lotero de la tienda de enfrente sabe del mundo a través de sus clientes tomando sus «Vidas prestadas». En «Nunca entres en Rodie's» nos cuenta una historia de terror, una tienda en la que, todo el que entra jamás puede salir. En «Estado de excepción» el padre de la familia protagonista tiene la revelación de que les van a intentar envenenar con el agua corriente, no sabemos nunca quienes, ni por qué, pero tal evidencia, rayando la locura, provoca evidentes cambios en la vida cotidiana de sus componentes. El autor consigue convertir algo normal, como dar el agua, en algo espantoso: “Cuando abrimos un grifo, sabemos que esa agua puede llevar veneno en su inocente transparencia.

---

<sup>651</sup> Felipe Benítez Reyes, “Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido”, *Clarín*, 1996, 2, pp. 84-88.

<sup>652</sup> Antonio Jiménez Millán, “Felipe Benítez Reyes: Poesía (1979-1987)”, *Ínsula*, 1995, 578, p. 27

<sup>653</sup> Felipe Benítez Reyes, *Un mundo peligroso*, Valencia, Pre-textos, 1994.

La miramos irse por el desagüe con el orgullo de quien ha logrado burlar a la muerte”.<sup>654</sup> Mientras en este relato lo anormal irrumpe en un ambiente calmo, en «El ordenador» nos presenta un relato futurista en un mundo lejano en el cual se ha producido un retroceso tecnológico, la electricidad es algo perdido, perteneciente al pasado, y el ordenador, en torno al cual se reúnen todos los miembros de la familia el día de Navidad, es el único recuerdo que les queda de un pasado que fue mejor. No se trata de un futuro lleno de avances, sino todo lo contrario, un porvenir en el cual se ha producido un retroceso en la evolución de las máquinas. No sabemos cuál es la razón. Algo parecido sucede en «Necesidad del monumento» en el cual nos encontramos ante un pueblo con unas características peculiares tal y como dice el narrador: “somos un pueblo olvidadizo, cosa que digo de desde luego sin orgullo”.<sup>655</sup> Nos desvela la existencia de una sociedad preocupada por la conservación de una avioneta, el único testimonio superviviente de un pasado desaparecido que las nuevas generaciones tratan de borrar.

#### *Eloy Tizón*

Con tan sólo veinte años, Eloy Tizón (Madrid, 1964) publicó en 1984 su libro *La página amenazada*, un libro de poemas. Sin embargo, se sirvió del cuento literario como catapulta literaria cuando en 1992 apareció en Anagrama *Velocidad de los jardines* con once relatos sorprendentes de los que José Luís Martín Nogales señaló que estaban “escritos con una preceptiva lírica, basados en la evocación de situaciones diversas, que van trazando historias de personajes aparentemente banales, sacados de la realidad, pero cuyas peripecias reciben un tratamiento lírico”.<sup>656</sup> A pesar de tener una obra cuentística tan escueta, ha aparecido en las principales antologías de cuentos de las dos últimas décadas.<sup>657</sup> Después de estos comienzos poéticos y cuentísticos, el autor ha abandonado ambos géneros

---

<sup>654</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, Barcelona, Tusquets, 1997, pp. 50-51.

<sup>655</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras...*, *Ibid.*, pp. 50-51.B

<sup>656</sup> José Luis Martín Nogales, “El cuento español actual...”, *Op.cit.*, pp. 43-68

<sup>657</sup> Sus cuentos han sido antologados en: *Páginas Amarillas* (*Op.cit.*); José María Merino, *Cien años de cuentos* (*Op.cit.*), José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan* (*Op.cit.*); *Pequeñas resistencias* (*Op.cit.*), *Relato español actual* (México, Fondo de Cultura Económica, 2003) y *Qué me cuentas* (Madrid, Páginas de Espuma, 2006).

para dedicarse a la novela con *Seda salvaje*, con la que quedó finalista en el premio Herralde de 1995. A comienzos de siglo, han aparecido: *Labia* (2001), *La voz cantante* (2004) y *Mercado de espejismos* (Premio Nadal 2007).<sup>658</sup>

En *Velocidad de los jardines*, título que recuerda al cortaciano *Continuidad de los parques*, el escritor presenta unos relatos en los que resulta difícil esclarecer una estructura tradicional segmentada en planteamiento, nudo, desenlace. Por ejemplo, en «Los viajes de Anatalia», los ojos de un niño contemplan el ajeteo y la inquietud de su familia que se marcha de un paisaje devastado por la guerra. Desde su perspectiva, lo que imagina, intuye y comprende forman un todo. También la mirada acaba siendo la protagonista de «Los puntos cardinales», en donde un viajante nos cuenta cómo está acostumbrado a fijarse en los detalles más pequeños. Su forma de comprender el mundo nos transmite una poética visión de la realidad: “Los escaparates navideños tienen un brillo ambarino, y en los cines de verano la pantalla es un agua temblorosa por la que pasa flotando a la deriva la espalda adecuada de la anfitriona”.<sup>659</sup> Precisamente por esta rutina de observar, sospecha que algo alarmante acecha tras varios encuentros fortuitos con una misma pareja en diferentes medios de transporte. Al contrario que estos cuentos, la ausencia de mirada preside la historia de un hombre y una mujer que se dan cita en el parque romano de «Villa Borghese», cada uno va en busca de algo: una habitación y una historia, y quizá por ello no se encuentran. Este relato está hecho de pequeños fragmentos que transmiten, a su vez, los diferentes pensamientos de estos protagonistas y otros habitantes del jardín. En resumen, todas historias de *Velocidad de los jardines* tratan de banalidades, vidas desgraciadas que se llenan de un lenguaje lleno de ese lirismo que mencionaba Martín Nogales.<sup>660</sup>

#### *Pedro Ugarte*

De forma semejante a Eloy Tizón, Pedro Ugarte (Bilbao, 1963) inició su carrera en la poesía. En 1989 publicó el conjunto de poemas *Incendios y amenazas* y su siguiente

---

<sup>658</sup> *Seda salvaje*, Barcelona, Anagrama, 1995; *Labia*, Barcelona, Anagrama, 2001; *La voz cantante*, Barcelona, Anagrama, 2004; *Mercado de espejismo*, Barcelona, Destino, 2007.

<sup>659</sup> Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 32.

<sup>660</sup> Eloy Tizón, *Parpadeos*, Barcelona, Anagrama, 2006.

poemario fue *El falso fugitivo* (1991). Más adelante se ha entregado afanosamente a la narrativa y, en concreto, a la brevedad con varios libros. Sus primeros cuentos aparecieron en *Los traficantes de palabras* (1990) y *Noticias de tierras improbables* (1992). En los relatos hiper breves de este último domina un tono psicológico-existencial, tal y como señala Esteban Padrós de Palacios en el prólogo que sirve de puerta al libro.<sup>661</sup> Un año después aparece *Manual para extranjeros* (1993), una colección de diez relatos que ha sido reeditado ocho años después de su fugaz paso por el mercado.<sup>662</sup> Este volumen resulta imposible de aunar bajo una misma temática ya que el autor realiza diferentes experimentos entre los cuales tan solo percibimos un paisaje casual, la ciudad de San Sebastián. Sus personajes están atareados en plena supervivencia, desde el protagonista de «Perversiones nupciales» que se ve caer en la red de su novia para conseguir casarse. El matrimonio de «Hipopótamo» intenta sobrevivir a la incomodidad de tener que compartir su piso con ese animal, en un hipotético mundo gobernado por extremistas de la ecología. El empleado de «Últimas voluntades» desearía con toda su alma cambiar la disposición de la mesa de su despacho para poder cabecear durante su jornada. Estos relatos destacan por su humor amargo y por la sonrisa que pueden suscitar a lo largo de la lectura, una sonrisa paradójica y humana, porque no está reñida con la tristeza. En *La isla de Komodo* la mayor parte de los relatos están narrados en primera persona. Como en el libro anterior, son historias diferentes e inconexas donde el equilibrio vital está en peligro. Así un matrimonio se distancia por la acumulación de «Las truchas» en la nevera, la negación de un «Teléfono de contacto» desencadena el conflicto, o un paraguas perdido cambia las vidas aburridas de dos gestores guiados por su particular «Código de honor».<sup>663</sup>

En esta trayectoria Ugarte tuvo un desliz novelístico en *Los cuerpos de las nadadoras* que le valió ser finalista al premio Herralde. A partir de entonces no ha abandonado el género pues ha publicado *Una ciudad del norte*, *Pactos Secretos*, y *Casi Inocentes*, que obtuvo en 2004 el Premio Lengua de Trapo de Narrativa. También es

---

<sup>661</sup> Pedro Ugarte, *Los traficantes de palabras*, Barcelona, Mursia, 1990 y *Noticia de tierras improbables*, Pamplona, Hierbaola, 1992.

<sup>662</sup> Pedro Ugarte, *Manual para extranjeros*, Irún, Alga, 1993.

<sup>663</sup> Pedro Ugarte, *La isla de Kómodo*, Vitoria, Bassarai, 1996.,

colaborador habitual en varios medios de la prensa vasca. Ha obtenido con el libro *Guerras privadas* el Premio NH de Relatos (2002). Ya en el siglo veintiuno ha publicado los libros de cuentos: *Materiales para una expedición* (2003) y *Mañana será otro día* (2005).<sup>664</sup>

*José Carlos Llop*

Desde hace veinte años, Jose Carlos Llop (Palma de Mallorca, 1956) colabora en varios medios de la prensa local y nacional. Su obra poética, que consta hasta la fecha de siete libros, está reunida en el volumen *Poesía: 1974- 2001* entre ellos *Drakul lettre* (1983), *La naturaleza de las cosas* (1987), *La tumba etrusca* (premio Anthropos 1991) y *En el hangar vacío* (1995).<sup>665</sup> A finales del mismo año publicó, en catalán, el libro de versos *Quartet*. Los fragmentos, entre la narración lírica y el poema en prosa de *El canto de las ballenas* (1996), fueron primero publicados en un libro de relatos: *La novela del siglo* con la que ganó el premio NH de Relato. Estos textos son ráfagas oníricas, monólogos alucinados, collages surrealistas que cambian de intensidad dependiendo de la atención que les preste el receptor en cada caso: con la pormenorizada lectura de un poema, o con la emoción de un relato con acción. Además de *La novela del siglo*, ha escrito dos libros de relatos *Pasaporte diplomático* (1991), *Dos cuentos* (1994) y cuatro novelas *El informe Stein* (1995), *Háblame del tercer hombre* (2001), *El mensajero de Argel* (2005) y *Paris suite: 1940* (2007). José Luis García Martín dice que su estilo es idéntico “en sus artículos, en sus narraciones sigilosas, en la coloreada miniatura de sus diarios”.<sup>666</sup> El escritor ha demostrado su interés por difundir sus reflexiones cotidianas pues ha publicado cuatro tomos de sus dietarios: *La estación inmóvil* (1990), *Champán y sapos* (1994), *Arsenal* (1996) y *El Japón en Los Ángeles* (1999) (los tres primeros fueron reeditados en un solo ejemplar).<sup>667</sup>

---

<sup>664</sup> Pedro Ugarte, *Materiales para una expedición*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003 y *Mañana será otro día*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005.

<sup>665</sup> José Carlos Llop, *Poesía: 1974-2001*, Barcelona, Península, 2002.

<sup>666</sup> Reseña de José Luis García Martín, “José Carlos Llop, *Poesía: 1974-2001*”, visitado el 10 de septiembre de 2008: [http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=4426](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=4426).

<sup>667</sup> José Carlos Llop, *Diarios*, Barcelona, Península, 2000.

Nacida en Argentina (1955), reside desde que tiene diez años en Barcelona. Escribe crítica teatral y literaria en distintos periódicos barceloneses y ha publicado ensayos de arte y de literatura contemporánea.<sup>668</sup> Aunque su presencia en estas páginas se debe a su labor como narradora, lo cierto es que su obra más conocida es la poética, género en el que ha publicado cuatro libros.<sup>669</sup> A pesar de todo, sus cuentos han sido recogidos en *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001).<sup>670</sup>

Carme Riera fue la encargada de escribir el prólogo de *Juego cautivo*, en él recogía las dudas de la escritora sobre la pertinencia de la publicación de este libro.<sup>671</sup> En esos primeros cuentos, escritos durante los setenta y los ochenta, la escritora había volcado unas historias en un estilo alambicado que recordaba al de sus poemas. Por eso, cuando leemos *Paciencia y barajar*, nos sorprende su tono divertido, paródico, irónico. En los primeros relatos nos encontramos con una burla de distintos aspectos del mundo que asedia a la literatura.<sup>672</sup> Para ello utiliza recursos tan ridiculizantes como la animalización de los agentes literarios en «El loro perseverante». No hay aspecto de las ediciones que quede a salvo: la manipulación de la edad de los editores en las contraportadas («Juventud, divino tesoro...»), la sobrevaloración de escritores ininteligibles que usan géneros basados en juegos metaficticiales («A los tomates tempraneros»), de la fama («La errata», «Fama póstuma»), de los premios («El escritor enamorado»), a los escritores prolíficos («La ardilla navegante»), a la forma de vida de algunos literatos («El teatro pobre»). Pero, superado el trance de la crítica, la escritora se sumerge en historias con fin más o menos moralizante

---

<sup>668</sup> Fue coautora de la antología *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle XX* (1999), responsable de la edición y del prólogo de *Bajo tolerancia* de José Agustín Goytisolo (1996), autora de la guía de lectura de *Primavera con una esquina rota* de Mario Benedetti (1995), y del ensayo histórico *Guía del Cementerio de Montjuïc* (1993).

<sup>669</sup> *Paseo prèsbita* (1982), *Ginebra en bruma rosa* (1989), *Aldebarán* (2000) e *Intimidad de la fiebre* (2005). En prosa ha escrito tan solo dos libros de narraciones (*Juego cautivo* y *Paciencia y barajar*).

<sup>670</sup> VV.AA. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Clara Obligado (sel.), Madrid, Páginas de Espuma, 2001.

<sup>671</sup> Neus Aguado, *Juego cautivo*, Barcelona, Laia, 1986.

<sup>672</sup> Neus Aguado, *Paciencia y barajar*, Barcelona, Tusquets, 1990.

como en «Philips el Altivo» un hombre que desea ser odiado y sólo lo consigue cuando se suicida en un abismo al que tienen que asomarse los encargados de rescatar el cadáver.

#### Nuria Amat

Nuria Capdevila, estudiosa de la obra de la barcelonesa (195), ha establecido diferentes etapas en su escritura. Mientras que en sus primeras novelas había optado por ocuparse de la temática de la mujer desde una perspectiva netamente feminista, en sus novelas posteriores ha seguido una corriente más autobiográfica o autoficcional.<sup>673</sup> En esta evolución, Nuria Amat ha pasado por una fase intermedia que Capdevila ha denominado como la de los “libros inclasificables”, durante la cual se concentró en jugar con los géneros literarios, sobre todo mezclando la fragmentariedad con el ensayo, lo que daba como resultado un producto metaficcional.<sup>674</sup> Realmente, sus textos *El ladrón de libros* (1988), *Amor breve* (1990), *Monstruos* (1990), *Todos somos Kafka* (1993), *Viajar es muy difícil* y *Manual de ruta para lectores cómplices* (1995), tienen una dudosa naturaleza de volúmenes de cuentos.<sup>675</sup> Entre los principales temas que trata la escritora en sus teorizaciones ficcionales está la biblioteca como un lugar en el que la mujer ha tenido que encontrar su lugar. En *Todos somos Kafka* la narradora va en busca del escritor suicida al que ha salvado o bien es la hija de Kafka y quema la casa familiar para ver si sale huyendo de las llamas su madre loca, o bien se transforma en la esposa de James Joyce y emprende un viaje por Europa con su marido, con su hija Lucia y con su secretario Beckett. En *Viajar es muy difícil. Manual de ruta para lectores periféricos* (1995) Amat traza un mapa de la historia de la literatura. En ese recorrido hace un homenaje a Jane Bowles, George Sand, Leonora

---

<sup>673</sup> Su novela *La intimidad* en la que relata la historia de una mujer que, desde un presente incierto, nos refiere su vida pasada y su adolescencia que tiene lugar en los paisajes en los que la escritora vivió su niñez, los barrios de Sarriá y Pedralbes en los años cincuenta. El aspecto autobiográfico de esta obra ha sido analizado por Virginia Trueba Mira, “La escritura de la intimidad (una novela de Nuria Amat)”, *Notas y estudios filológicos*, 1999, 14, pp. 268-279 y por Zulema Moret, “La loca, la lectora y contar la vida en *La intimidad* de Nuria Amat”, Marina Villalba Álvarez, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 317-325.

<sup>674</sup> Nuria Capdevila, “*Bildungsroman* literario y transgenérico de la voz de Nuria Amat”, *Quimera*, 1999, 186, p. 57.

<sup>675</sup> Nuria Amat, *El ladrón de libros*, Barcelona, El Aleph Editores, 1988; *Amor breve*, Barcelona, Muchnik, 1990; *Monstruos*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1991; *Todos somos Kafka*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993; Nuria Amat, *Viajar es muy difícil*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1995.

Carrington. Por último, en *El siglo de las mujeres* (2000), recoge algunos relatos aparecidos con anterioridad en los que analiza algunos tipos existentes en torno a la mujer y el hombre: Cleopatra, Don Juan, Otelo... e indaga en las motivaciones que tuvieron estos personajes en sus conocidas historias. En ningún caso existe una intención imaginar los condiciones y hechos de aquellos tiempos.<sup>676</sup>

*Gonzalo Calcedo*

Como pocos autores, Gonzalo Calcedo (Palencia, 1961) ha dejado bien claro que su dominio preferido es el cuento. Frente a una sola novela (*La pesca con mosca*), el autor hasta el momento lleva ya publicados seis libros de cuentos, lo que le ha hecho ganarse un lugar especial en antologías de relatos como *Los cuentos que cuentan* (1998), *Cuentos de hijos y padres* (2001) y *Lo que cuentan los cuentos* (2001).<sup>677</sup> Ha sido finalista del II Premio Nuevos Narradores, de la editorial Tusquets, con *Esperando al enemigo* (1996). En 1997 obtuvo el Premio NH de cuentos al mejor libro inédito con *Otras geografías* (1998) y en 1998 el Alfonso Grosso por *Liturgia de los ahogados*.

En su primer libro *Esperando al enemigo* el autor demostraba sentirse muy cómodo en este género. En él existe una idea que hilvana estos trece relatos: el viaje, ya sea un viaje largo o doméstico, una excursión placentera o un traslado innecesario, una huida o, simplemente, una visita a un amigo. Por ejemplo, una mujer se introduce, según el país, en las «Habitaciones, Zimmer, Chambres, Rooms» de desconocidos, para imaginarse la vida de esas personas cuya intimidad usurpa.<sup>678</sup> En «Escaleras mecánicas», de *La madurez de las nubes*, el autor sigue la senda de John Cheever. El libro contiene doce historias unidas

---

<sup>676</sup> Nuria Amat, *El siglo de las mujeres*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

<sup>677</sup> José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan* (*Op.cit.*); *Cuentos de hijos y padres* (Madrid, Páginas de Espuma, 2001); José María Merino, *Lo que cuentan los cuentos* (México, Editorial veracruzana, 2001).

*Páginas Amarillas* (*Op.cit.*); José María Merino, *Cien años de cuentos* (*Op.cit.*), José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan* (*Op.cit.*); *Pequeñas resistencias* (*Op.cit.*), *Relato español actual* (México, Fondo de Cultura Económica, 2003) y *Qué me cuentas* (Madrid, Páginas de Espuma, 2006).

<sup>678</sup> Gonzalo Calcedo, *Esperando al enemigo*, Barcelona, Tusquets, 1996. Sus dos siguientes libros son mucho más difíciles de encontrar: *Otras geografías*, Pamplona, NH, 1998 y *Liturgia de los ahogados*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998.



entre sí mediante dos elementos comunes: la soledad y Medana, un espacio fantástico creado por el autor. En todas las historias hay algún personaje solitario: el anciano en el asilo, el marido que no aguanta la conversación de su mujer, la soltera que visita a su hermana... y que es el centro de la acción.<sup>679</sup> Por último, en los relatos reunidos en *Apuntes del natural*, el autor, siendo fiel al título, traza las pinceladas de la existencia de unos personajes que intentan dar sentido a las acciones de sus vidas aburridas.<sup>680</sup>

#### Lucía Etxebarría

Polémica y mediática, Lucía Etxebarría (Valencia, 1966) ha ocupado un lugar en los medios de comunicación desde que publicara *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1996) cuando tenía treinta años.<sup>681</sup> Como ella misma ha reconocido, entonces la juventud le jugó una mala pasada en su paso al mundillo literario. Posteriormente ha sacado a la luz *Beatriz y los cuerpos celestes* (con el cual ganó el Premio Nadal en 1998), *De todo lo visible y lo invisible* (Premio Primavera de Novela 2001) y *Un milagro en equilibrio* (premio Planeta 2004). En 1999 aparece su libro titulado *Nosotras que no somos como las demás* un volumen entre la novela y el libro de cuentos del cual hablaremos en el capítulo quinto.<sup>682</sup> En él la escritora reeditaba textos dispersos dándoles una cierta hilazón temática basada en la interrelación casual entre personajes.<sup>683</sup> En cuanto a su poética, ha escrito un libro de reflexiones, *La Eva futura/La letra futura*, en el que cabe desde el tema de la mujer actual hasta el coste de la fama en el mundo literario.<sup>684</sup>

---

<sup>679</sup> Gonzalo Calcedo, *La madurez de las nubes*, Barcelona, Tusquets, 1999.

<sup>680</sup> Gonzalo Calcedo, *Apuntes al natural*, Madrid, Páginas de espuma, 2002. Tras este libro ha publicado: *La carga de la brigada ligera*, Palencia, Menoscuarto, 2004; *El peso en gramos de los colibríes*, Madrid, Castalia, 2005; *Mirando pájaros y otras emociones*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2005; *Chejov y compañía*, León, Caja España, 2006; *Saqueos del corazón*, Sevilla, Algaida, 2007; *Temporada de huracanes*, Palencia, Menoscuarto, 2007 y *Cenizas*, Valencia, Pre-Textos, 2008.

<sup>681</sup> Lucía Etxebarría, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996.

<sup>682</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino, 1999.

<sup>683</sup> En *Una historia de amor como otra cualquiera*, la escritora recogía a modo de cuentos, los relatos de diferentes mujeres que había oído o imaginado (Madrid, Espasa-Calpe, 2003).

<sup>684</sup> Lucía Etxebarría, *La Eva futura: cómo seremos las mujeres en el XXI y en qué mundo nos tocará vivir; La letra futura: el dedo en la llaga, cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*, Barcelona, Destino, 2000.

José Antonio Millán

De formación lingüística, este escritor (Madrid, 1954), ha trabajado en el mundo de la edición desde 1977 donde, por ejemplo, fue Director Editorial de Taurus Ediciones (1988-1992). Desde 1992 es un profesional *free-lance* centrado sobre todo en la edición electrónica en todas sus facetas.<sup>685</sup> De hecho su último libro de cuentos *Nueve veranos*, está disponible gratis en la red para uso no-comercial porque, lo importante para el autor es llegar al mayor número de lectores.<sup>686</sup> Pero antes de optar por este canal había publicado ya dos volúmenes: *Sobre las brasas* y *La memoria (y otras extremidades)*. Los nueve relatos de *Sobre las brasas* describen, según el propio autor, “una cotidianidad ausente a nuestra percepción, por demasiado presente”.<sup>687</sup> En «El millar de destinos de Ernesto Amizcot», aparecido en *La memoria*, el protagonista concibe una curiosa venganza a través de una cadena de correspondencia.<sup>688</sup>

Hipólito G. Navarro

El paso de Hipólito G. Navarro (Huelva, 1961) por la facultad de biología fue un breve intermedio antes de abordar su carrera en el mundo editorial para el que ha realizado diversas funciones, desde corrector de textos en sus comienzos, hasta diagramador, lector y editor en la actualidad. En su carrera ha ido publicando relatos en los diarios onubenses *Odiel* y *La noticia de Huelva*, además de en *El Correo de Andalucía*. Su dedicación al género es patente ya que desde 1994 hasta 2001 dirigió la revista literaria *Sin embargo*, publicación periódica dedicada al cuento. Además, como crítico, ha prologado los relatos completos del gaditano Fernando Quiñónez. Por otra parte, sus artículos, son el resultado

---

<sup>685</sup> Ha dirigido importantes proyectos digitales, por ejemplo, creó el primer diccionario electrónico de nuestra lengua: el CD-ROM del *Diccionario de la Lengua de la Real Academia* (Espasa Calpe, 1995). Dirige la versión electrónica del Archivo gramatical de la lengua española, para el Instituto Cervantes, la más importante base de datos existente sobre gramática española (siete entregas, escalonadas entre 1997 y 1999, en CD-ROM y páginas Web). En la actualidad es Director del Proyecto de creación del Centro Virtual Cervantes, para el mismo Instituto Cervantes. Como ensayista e investigador, Jose Antonio Millan esta interesado en la aplicación de las tecnologías digitales a la investigación lingüística y literaria (incidentalmente, su primera publicación sobre ese campo se remonta a 1973).

<sup>686</sup> En su página web, <http://jamillan.com> el autor ofrece para el que quiera descargárselo, su libro de cuentos además de otros tantos materiales sobre su obra (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>687</sup> José Antonio Millán, *Sobre las brasas*, Barcelona, Sirmio, 1988.

<sup>688</sup> José Antonio Millán, *La memoria (y otras extremidades)*, Barcelona, Sirmio, 1990.

híbrido entre la columna y el cuento.<sup>689</sup> Como resultado de esta dedicación al género breve, sus relatos están recogidos en numerosas antologías del género tanto en España como en varios países latinoamericanos.<sup>690</sup>

Su primer libro de cuentos es una colección escrita en la década de los ochenta *El cielo está López* (1990) en la que aparecía lo cotidiano, lo fantástico, lo humorístico y lo sarcástico, tendencias que, por lo general, no resultan demasiado descriptivas ya que la ingente obra del autor resulta un tanto inasible puesto que a este primer libro le siguieron: *Manías y melomanías mismamente* (1992), *El aburrimiento Lester* (1996), *Los tigres albinos* (2000).<sup>691</sup> En este último el narrador recoge algunos cuentos al uso junto a otros microrrelatos, género en el que ha destacado.

*José Ovejero*

Con *Biografía del explorador*, José Ovejero (Madrid, 1958) obtuvo el Premio Ciudad de Irún de poesía, en 1993. En 1996 aparecieron sus *Cuentos para salvarnos todos* donde mostraba unas historias desoladoras protagonizadas por personajes diversos: desde un rey oriental que renunció voluntariamente al habla, hasta un aparentemente anodino hombre de la calle. Por ejemplo, en «Después de tantos años», con una gran frialdad, nos cuenta la aterradora vida de Sideth Prak una camboyana que pasa por todas las vejaciones posibles en una vida sin una sola alegría tras ver cómo los jemereros rojos se llevan a su amado para matarlo simplemente por ser un intelectual.<sup>692</sup> Su siguiente libro se plantea esa

---

<sup>689</sup> Fernando Quiñónez, *Tusitala*, Hipólito G. Navarro (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2003. También ha escrito el prólogo para una nueva edición de la novela *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos (Seix Barral, 2003).

<sup>690</sup> VV.AA. *Noche de relatos*, Pamplona, NH Hoteles, 1997; Joseluís González (ed.), *Dos veces cuento, antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998; VV.AA. *Narradores españoles de hoy*, México, Cultura de Veracruz, 1998; VV.AA. *Vidas sobre raíles. Cuentos de trenes*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000; VV.AA. *Por favor, sea breve. Op.cit.*

<sup>691</sup> *El cielo está López*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1990; *Manías y melomanías mismamente*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1992; *El aburrimiento, Lester*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996; *Relatos mínimos*, Huelva, Asociación cultural 1900, 1996; *Los tigres albinos*, Valencia, Pre-textos, 2000; *Los últimos percances*, Barcelona, Seix Barral, 2005. Su último libro es *Los últimos percances* (Barcelona, Seix Barral, 2005) en el que reúne los volúmenes anteriores *El aburrimiento, Lester* y *Los tigres albinos*, junto con el inédito *Los últimos percances*.

<sup>692</sup> José Ovejero, *Cuentos para salvarnos todos*, Barcelona, Destino, 1996.

difundida idea: “¡Qué raros sois los hombres!”. Son relatos divertidos e imprevisibles que nos sumergen en los más recónditos parajes del mundo masculino, sus pasiones y debilidades. Un hombre que trata de no prestar atención a las mulatas que se le ofrecen en Cuba; una mujer que recibe cada día la llamada obscena de un maníaco; un joven que observa con curiosidad a los dos homosexuales con los que comparte piso; una mujer que quiere seducir a su oponente en la pista de tenis, sin saber apenas nada de él...<sup>693</sup>

#### *Sergi Pàmies*

En la década de los ochenta, Sergi Pàmies (París, 1960) se dio a conocer con dos libros de narraciones escritos originalmente en catalán: *Debería caérsete la cara de vergüenza* (1987) e *Infección* (1988).<sup>694</sup> En «Caja abierta», perteneciente al primer libro, encontramos dos de las claves del autor, el humor y la realidad. El protagonista intenta sacar dinero de un cajero automático que, en lugar de darle lo que le pide, le somete a un interrogatorio sobre en qué se quiere gastar esa cantidad a las dos de la mañana. Este es el punto de partida de una historia que toma un cariz inesperado cuando llega el operario de mantenimiento. Ha publicado tres novelas: *Primera piedra* (Premio Ícaro) (1990), *El instinto* (Premio Prudenci Bertrana) (1994), *Sentimental* (1995).

Su siguiente libro de cuentos, publicado como los demás en lengua catalana, fue ese título ambiguo, *La gran novela sobre Barcelona* (Premio dela Crítica Serra D’Or) que recogía en realidad una recopilación de cuentos. La acción domina en unas situaciones que rozan el absurdo y ambientadas en la ciudad que le da nombre.<sup>695</sup> *El último libro de Sergi Pàmies* (2001) no es una despedida literaria sino una colección de cuentos donde ensaya nuevos enfoques, nuevas técnicas.<sup>696</sup>

---

<sup>693</sup> José Ovejero, *Qué raros son los hombres*, Barcelona, Ediciones B, 2000. Su último libro es *Mujeres que viajan solas*, Barcelona, Ediciones B, 2004.

<sup>694</sup> Estos libros habían aparecido un año antes en catalán: Sergi Pàmies, *Debería caérsete la cara de vergüenza*, Barcelona, Anagrama, 1986; *Infección*, Barcelona, Anagrama, 1988.

<sup>695</sup> Sergi Pàmies, *La gran novela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1998.

<sup>696</sup> *El último libro de Sergi Pàmies*, Barcelona, Anagrama, 2001. En este siglo ha aparecido: *Si te comes un limón sin hacer muecas*, Barcelona, Anagrama, 2007.

### Carmen Posadas

La internacional Carmen Posadas nació en Montevideo en 1953 y reside en Madrid desde 1965, aunque pasó largas temporadas en Moscú, Buenos Aires y Londres, ciudad, esta última, en la que su padre desempeñó cargos diplomáticos. En el año 1998 ganó el premio Planeta con la novela *Pequeñas Infamias*, con gran éxito de público y ventas. Unos años antes había logrado ya cierto reconocimiento con su primera novela, *Cinco moscas azules* (1996) y su libro de cuentos *Nada es lo que parece* (1997). La autora, en su prólogo, afirma que todos los relatos tienen tres puntos en común: primero, el humor (o la distancia de la ironía reforzada por cierta sorna no muy sañuda, siempre elegante), el interés por la psicología humana, en especial la masculina y tercero, el desenlace imprevisto.<sup>697</sup> Durante los años siguientes ha abandonado el género dedicándose exclusivamente a la novela: *La Bella Otero* (2001), *El Buen Sirviente* (2003) y *A la sombra de Lilita* (2004).

### Isabel del Río

Con tan sólo un libro de cuentos, Isabel del Río (Madrid, 1954) se abrió paso en la antología de Masoliver Rodenas *Los cuentos que cuentan*.<sup>698</sup> El primer mérito literario le llegó con su libro *La duda*, que quedó finalista de I Premio Nuevos Narradores y fue publicado por la editorial Tusquets.<sup>699</sup> Lo que llama la atención de él es su arriesgada originalidad, ya que propone un acercamiento a la narración breve muy insólito en el panorama de la narrativa española actual. Su subtítulo nos aclara el contenido: *apuntes para escribir una colección de relatos*, ya que cada texto reúne a la vez una historia y alguna reflexión sobre la literatura al hilo de la misma. Por ejemplo, en «Nadie» se solapan las disquisiciones en torno a la utilización de la primera o la tercera persona, según la distancia que se quiera adoptar con el lector, a la vez que pone en práctica sus ideas y comenta la jugada, según progresa la narración, del encuentro entre un hombre deforme y un

---

<sup>697</sup> No hay que olvidar que sus primeros cuentos fueron los de *Mi hermano salvador* entre los que cuenta las diatribas de un conjunto de mujeres (Barcelona, Seix Barral, 1990). Carmen Posadas, *Nada es lo que parece*, Madrid, Alfaguara, 1997.

<sup>698</sup> José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan* (*Op.cit.*).

<sup>699</sup> Isabel del Río, *La duda*, Barcelona, Tusquets, 1995.

muchacho. La escritora, que no ha publicado ninguna ficción más, actualmente trabaja como traductora en Londres, donde reside.

#### *Antonio Soler*

Con *Extranjeros en la noche*, su primer libro de cuentos, este malagueño (1956) se adjudicó los premios Jauja y Ateneo de Valladolid. Este volumen que entonces apareció tímidamente en Edhasa, ha sido reeditado en 1992, lo cual indica el auge en el que se encuentra su carrera.<sup>700</sup> Un año después salía su primera novela, *Modelo de pasión*, que le otorgaría, el Andalucía de novela. Pero sería 1995 el año de la consagración de Soler como un narrador apreciado por críticos y lectores, al publicar *Los héroes de la frontera*, que le daba el premio de la crítica andaluza. Al año siguiente publicó *Las bailarinas muertas*, galardonado con el Premio Jorge Herralde de Novela y con el Premio Nacional de la Crítica de Novela en 1996. Antonio Soler, en estas primeras obras, juega a crear personajes que luego reutiliza en otras obras, como veremos en el quinto capítulo. En 1999 obtuvo el Premio Primavera de Novela por su obra *El nombre que ahora digo*, una historia de amor entre un joven soldado republicano y una mujer casada, ambientada en el Madrid de la guerra civil. En 2004 consiguió el Nadal con *El camino de los ingleses*.<sup>701</sup>

#### *Ignacio Vidal-Folch*

Este escritor y periodista, (Barcelona, 1956) ha publicado varias novelas y libros de relatos en *Anagrama*. En sus colaboraciones con medios de prensa, ha trabajado en *La Vanguardia* y actualmente colabora en *El País* y la revista *Tiempo*.<sup>702</sup> Durante los ochenta publicó un libro de relatos: *El arte no paga*<sup>703</sup>. Más recientemente ha aparecido *Amigos que no he vuelto a ver*, una colección en la que, como el propio título indica, predomina la nostalgia y la melancolía. Se trata de una galería de amigos no solo desaparecidos o muertos, sino simplemente desencontrados o deseosamente dejados de lado. Encontramos

---

<sup>700</sup> Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, Barcelona, Edhasa, 1992 (reedición en Espasa Calpe, 1999).

<sup>701</sup> Su novela más reciente es *El sueño del caimán* (2006).

<sup>702</sup> También ha escrito guiones de cómics. Junto con Ramón de España se atrevió a establecer *El Canon de los Comics* el año en que “oficialmente” nació el Noveno Arte.

<sup>703</sup> Ignacio Vidal-Folch, *El arte no paga*, Barcelona, Anagrama, 1988.

el relato de dos entrevistas con Onetti y con Paul McCartney, de los que el narrador desearía ser verdadero colega. Un amigo fortuito fue aquél hombre con el que compartía habitación durante su convalecencia de «Solíamos vivir aquí», o el vecino de arriba de «Noli me tangere». Muchos de estos relatos tienen un espacio en común, la ciudad de Praga, muy propicia para los hechos más insólitos, como dice el narrador de «El ansia de Marvin Hill»: “Dicen que cuando creó las ciudades, Dios le dio algo especial a cada una. A Madrid el coraje, a Roma la pereza, A París el amor; y cuando llegó a Praga sólo le quedaba la locura”.<sup>704</sup> En uno de los cementerios de esa ciudad, el autor nos cuenta que encontró la tumba de un rabino con fama de santo al que la gente dejaba papelitos con sus peticiones. Inmiscuyéndose en los deseos ajenos, consiguió que el guardia le esos pedacitos de anhelos.

#### *Juan Manuel de Prada*

El escritor Juan Manuel de Prada (Baracaldo, Vizcaya, 1970) tuvo un fulgurante salto a la fama en 1997 gracias al premio Planeta por su libro *La tempestad*. Al impacto entre las masas que suele acompañar a este galardón (pocos libros tienen en su primera edición 210.000 ejemplares), también le suele seguir cierto rechazo por parte de la crítica “entendida”. Enrique Bueres decía de él: “Le sucede lo mismo que a los nuevos modelos de automóviles: suscita admiración, levanta pasiones, despierta envidias, crea polémicas. Pero no es un coche. Es un escritor. Umbral lo alaba. Otros lo denostan. Y todos hablan de él”.<sup>705</sup>

Su nacimiento como escritor fue con un libro de difícil clasificación, *Coños*, publicado en la editorial Valdemar, cuyo contenido y título forman el complemento de *Senos*, aquel divertido libro de Gómez de la Serna.<sup>706</sup> Se trataba de una colección de cincuenta y ocho textos entre la narración y la descripción, en el cual se festejaba el sexo femenino. Era un ejercicio ramoniano, algo blasfemo y heterodoxo que llamaba la atención, más que por la lujuria de sus historias, por un estilo suntuoso para semejante asunto

---

<sup>704</sup> Ignacio Vidal-Folch, *Amigos que no he vuelto a ver*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 125.

<sup>705</sup> Enrique Bueres, “Entrevistas con Juan Manuel de Prada”, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Verbum, 2003, p.77 (entrevista realizada en febrero de 1996).

<sup>706</sup> Juan Manuel de Prada, *Coños*, Madrid, Valdemar, 1996.

procaz.<sup>707</sup> En la misma editorial, había publicado su primera novela *Las máscaras del héroe* y un libro de cuentos *El silencio del patinador* (1995).<sup>708</sup> Con esta colección de relatos heterogéneos confirmaba su dedicación a las letras. Sin abandonar sus obsesiones eróticas, aparecen dos temas constantes: la pérdida de la infancia y la literatura.<sup>709</sup> Los tres aspectos aparecen reflejados en «Las noches heroicas» en el que el narrador, un joven con ínfulas de escritor, observa la tertulia de sus ídolos, autores de provincias. Este cuento es, realmente, una sátira contra los escritores sociales que vivieron la que están preocupados porque, con la inminente muerte del Caudillo, se les acababa el principal motivo que sustentaba su creatividad. Al acabar la noche el personaje se percata de la farsa que hay tras las poses de sus adorados autores que, a partir de entonces: “ya no eran héroes, ya no eran necesarios. Se perdían la noche y nadie los reclamaba”.<sup>710</sup> En cuanto a los recursos narrativos de Juan Manuel de Prada, suele emplear la primera persona narrativa pero, las diferencias espaciales y temporales entre lo narrado y el presente, hacen que desistamos a la hora de identificar el narrador con el autor.

*Care Santos*

La catalana (Mataró, 1970) ha logrado hacer de la literatura su medio de vida a base de un trabajo constante por la vía de todos los géneros posibles. Hasta el momento ha publicado varias novelas destinadas a un público infantil y juvenil –aunque no exclusivamente-, *Operación Virgo* o *Hot Dogs* (Premio Gran Angular de libro para jóvenes, 2000). Su novela *Trigal con cuervos* fue merecedora del Premio Ateneo Joven de Sevilla,

---

<sup>707</sup> Sobre este libro véase: Pascual García, “Coños o la palabra en estado de ebriedad”, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 157-166.

<sup>708</sup> Juan Manuel de Prada, *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1997; *El silencio del patinador*, Madrid, Valdemar, 1995.

<sup>709</sup> Estas dos tendencias que señalan Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González en *El cuento español del siglo XX* (*Op.cit.*, p. 208) forman parte de la temática recurrente del escritor que describe también el primer autor del volumen en “Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada”: “la definición de la identidad, la literatura, como enfrentamiento al paso del tiempo y a la desaparición del ser; el paso de la infancia a la adolescencia; la sexualidad y el amor en sus múltiples manifestaciones” (Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p. 204).

<sup>710</sup> Juan Manuel de Prada, *El silencio...*, *Ibid.*, p. 83.



1999. Actualmente ejerce la crítica literaria en *El Cultural*, suplemento del diario *El Mundo*. Entre unas actividades y otras, ha escrito cinco libros de relatos. El primero de ellos fueron unos *Cuentos cítricos*, un conjunto de doce relatos agrupados, a su vez, en tres apartados cuyos títulos genéricos señalan cierta línea común entre los cuatro que incluyen. Los primeros nos sumergen en una «La burbuja de cristal» (denominación del primer subgrupo) que permite situar al lector en la esfera de la ilusión o fantasía por la que atraviesan los diferentes protagonistas de las narraciones, como sucede en la carta del narrador de «De Hades y de brujas», donde relata a su íntimo amigo su fabulosa aventura extramarital, trocada en pesadilla al reencontrarse con su esposa, que ahora posee los atributos de la amante. Miguel Alonso siempre pensó que la historia que repetía su padre sobre el encuentro con una mujer de traje verde y de nombre Encarna, era una fabulación. A pesar de ello, intenta buscar a esa misteriosa dama e invita a su progenitor a que le acompañe a París. El padre nada más llegar se va a la puerta de la catedral lusitana donde se encuentra a la que él cree que fue su enamorada. Sin embargo, la desconocida le dice que se ha confundido de persona. Sebastián, ya sin encontrar sentido a su vida, fallece con la confesión de que nunca estuvo en París. La autora cierra el relato con una duda razonable que nos hace cuestionarnos lo anterior:

A los cuatro meses exactos de su muerte llegó un telegrama para Sebastián. “Fingí porque mi madre cerca. Cansada de andar bajo lluvia. Quiero vengas. Café Lionais. Quince junio. Seis tarde. Te adoro”. El papel parecía descolorido por quién sabe qué insondables distancias. Firmaba Encarna.<sup>711</sup>

El título del segundo apartado, «La única salida», está en relación directa con las experiencias límites y trágicas de los personajes. Por último, en «Testamentos» la muerte real o metafórica hace acto de presencia en los cuatro cuentos. El regusto de lo cítrico, a veces agradable y otras, en cambio, demasiado amargo, es lo que da a la vida y lo cotidiano el atractivo suficiente como para que sigamos en ella puede estar debajo del amor, el dolor, la muerte, el sexo, la pasión, el humor, el olvido, la juventud, la madurez.

Entre los dos extremos del frío y el calor están los cuentos a la *Intemperie* (Premio de Narrativa Ciudad de Alcalá, 1995). Los protagonistas, muchas mujeres y algunos pocos hombres, se acaban cruzando casualmente en distintas estaciones de la pasión. La

---

<sup>711</sup> Care Santos, *Cuentos cítricos*, Madrid, Libertarias, 1995, p. 22.

“temperatura” de cada historia se erige como cauce y orden del libro, así como el perfil de sus caminantes: seres perturbados por la rara belleza de la soledad. Una red de personajes es establecida desde el comienzo, Clara, la protagonista del primer relato, reaparecerá en otros dos cuentos sobre distintos periodos de su vida caracterizados por las distintas relaciones.<sup>712</sup>

Antes de que acabara el siglo, Care Santos escribió su catálogo de hombres *Solos* todo un muestrario de desgracias humanas y de amores contrariados, todos ellos relacionados con la música.<sup>713</sup> Estas las historias, aunque adopten un discurso particular (confesión ante un juez, una carta, una redacción escolar, un desahogo en el compartimiento de un tren que atraviesa Francia), están dominadas por el mismo tema del desgarramiento sentimental. Por citar un ejemplo, en «Mago responsable busca señorita soltera para chou», más que una entrevista de trabajo, su discurso es una imploración de socorro, antes de ser consumida por la soledad, tras una vida entregada al dueño del local en el que trabajaba como cupletista.<sup>714</sup>

#### *Josán Hatero*

Sin el aura y la fugacidad de los premios, Josán Hatero (Barcelona, 1970) consiguió ver publicada su primera obra, *Biografía de la huida*, en la colección, dedicada a noveles, “Punto de partida”, de la editorial Debate. Como cuentista, ha participado en numerosas antologías de relatos como *Páginas Amarillas* (1997) o *Pequeñas resistencias* (2002).<sup>715</sup> En aquellas biografías agrupaba veinte cuentos breves que llaman la atención por su contenido poético y a veces onírico. Además, los personajes se entrecruzan entre los diversos cuentos

---

<sup>712</sup> Care Santos, *Intemperie*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996; Madrid, Páginas de Espuna, 2003.

<sup>713</sup> Care Santos, *Solos*, Valencia, Pre-textos, 2000. Tal y como demuestra Ana Rueda, se tratan de variaciones de un mismo tema, la soledad, con modulaciones (“Los *Solos* de Care Santos: «variaciones» sobre un tema”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, p.233).

<sup>714</sup> Ha publicado otro libro de cuentos en Venezuela que no está disponible en librerías españolas: Care Santos, *Ciertos testimonios*, Caracas, Memorias de Altagracia, 1999. Su último libro de cuentos ha sido *Matar al padre*, Algaida. Sevilla, 2004.

<sup>715</sup> VV.AA. *Páginas Amarillas* (*Op.cit.*) o VV.AA. *Pequeñas resistencias* (*Op.cit.*).

dando un cuerpo global al libro. Las situaciones que describe son básicamente cotidianas, autobiográficas, quizás con una fuerte carga surrealista. Amor, sexo, juventud, angustia, familia, trabajo y la huida son los temas que recorren este volumen. Los muchachos que aparecen en «El sindicato de los poetas hambrientos ataca de nuevo» son unos profesionales del robo de coches, labor que intentan dignificar: “es un delito infravalorado, no sólo estás robando un vehículo, arrebatas una personalidad” y representan a esos jóvenes de hogares desarraigados que pasan sus noches en la barra de las discotecas porque, no tienen esperanza.<sup>716</sup> Como a veces lo que viene, no es mejor de lo que uno tiene, el personaje de «A la deriva», que en un desliz ha sido infiel a su mujer y ha tirado por la borda a su amante, regresa al camerino donde le espera su esposa y le pregunta: “Me quieres?”. Son en el fondo personajes que quieren vidas distintas, por eso, la mujer que se lamenta en «El piso de al lado», un día decide suplantar a su vecina que tiene en su casa un negocio de prostitución.<sup>717</sup>

*Andrés Neuman*

Hemos abierto un poco los límites de nuestro corpus para incluir a un escritor cuya labor con el cuento traza el camino de lo que está siendo el género a comienzos del siglo veintiuno; este es el caso de Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977). Aunque por nacimiento es argentino, lleva muchos años residiendo en España donde, según todas las contraportadas de los libros, se ha licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Ha publicado dos libros de cuentos *El que espera* y *El último minuto*.<sup>718</sup> Entre sus actividades ha desarrollado una intensa labor de estudio y divulgación del relato breve: sus libros de cuentos incluyen apéndices teóricos sobre el género, y es el coordinador del

---

<sup>716</sup> Josán Hatero, *Biografía de la huida*, Barcelona, Debate, 1996.

<sup>717</sup> En 2003 ha publicado *Tu parte del trato* en el que reúne relatos cortos que hablan de adúlteros tristes, de amores imposibles, de soledades (Barcelona, Debate, 2003).

<sup>718</sup> Andrés Neuman, *El que espera*, Anagrama, 2000; *El último minuto*, Madrid, Espasa, 2001; *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006.

proyecto *Pequeñas Resistencias*, una tetralogía sobre el cuento actual escrito en castellano en todo el mundo que está siendo publicada por la editorial Páginas de Espuma.<sup>719</sup>

---

<sup>719</sup> Andrés Neuman y José María Merino han sido responsables de la antología VV.AA. *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, (Op.cit.). Posteriormente junto a Enrique Jaramillo Levi han sacado el volumen *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*, Madrid, Páginas de Espuma, 2003; VV.AA. *Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Andrés Neuman et alii (ed), Madrid, Páginas de Espuma, 2004. La última entrega ha sido *Pequeñas resistencias 4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Ronaldo Menéndez, Ignacio Padilla y Enrique del Risco (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2005.

#### OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Las páginas anteriores han sido un extenso y necesario preámbulo antes de abordar el objeto de nuestro estudio: las poéticas del cuento. Como dijimos, hemos extraído nuestro corpus de aquellos fragmentos en que los autores nos hablan de qué es o qué implica para ellos el género. Basándonos en estos materiales hemos indagado en el repertorio de recursos, tópicos y esquemas posibles que pueden adquirir dichas poéticas. Sin embargo, tal tarea implicaba el problema de hallar una manera objetiva de distinguir dichas unidades de repertorio. Intuitivamente, diferenciábamos dos tipos de recurrencias de orden diferente: de lexemas y temas, pero las conclusiones extraídas nos daban la impresión de inexactitud y parcialidad, por ello creímos necesario recurrir a instrumentos externos de comprobación. Para localizar estas unidades hemos empleado dos herramientas informáticas cuya función discutiremos por extenso, más abajo: *T-LAB* y *Atlas/ti*. A grandes rasgos, los programas empleados nos permiten realizar las siguientes tareas.

A) Por una parte, el programa denominado *T-LAB* está pensado, entre otros, para el análisis de los temas del corpus a partir de las repeticiones léxicas en los textos. Basándose en estos datos y añadiendo algunos parámetros establece mapas conceptuales que representan gráficamente qué elementos son nucleares y cuáles están próximos. La herramienta está programada en principio para reconocer lemas, es decir palabras con la misma raíz léxica de modo que partiendo de un lema también permite su análisis contextual, es decir, analiza qué elementos aparecen rodeándolo. Esta herramienta nos ha permitido extraer las palabras clave de los textos. Claro que, un programa de estas características no tiene en cuenta el “peso”, es decir, la importancia que tienen algunos lemas a pesar de su escasa reiteración. Por este motivo, hemos tenido que contrastar los resultados cuantitativos con los cualitativos en una segunda fase de análisis.

B) Para estudiar los temas más allá de las unidades léxicas hemos utilizado una herramienta habitual en el campo de la sociología que se ocupa del análisis cualitativo de textos: *Atlas/ti*. Normalmente el investigador que aborda un corpus de textos emplea de forma rudimentaria en sus análisis diferentes colores para subrayar, anota en el margen de los textos y relaciona párrafos. El programa en cuestión permite estas tareas de forma informática, facilitando con posterioridad la recuperación de los datos, por ejemplo, relacionados con una misma idea (o código). Una vez el investigador ha terminado la fase de “subrayado” y comentarios, el programa puede representar gráficamente también de las ideas extraídas y relaciones lógicas establecidas entre componentes. Este análisis implica una mayor interacción del investigador con el texto puesto que, en suma, es el responsable de adjudicar las etiquetas temáticas a los fragmentos. Nosotros, basándonos en las unidades lexicales (palabras clave) hemos ampliado a otros temas y subtemas para luego investigar, por ejemplo, sus relaciones de inclusión-exclusión ya que, este aspecto enlaza, finalmente, con la teoría polisistémica en la cual lo importante no es tanto los nodos, sino las relaciones entre elementos.

Debemos aclarar que estos programas no anulan, en absoluto, el proceso analítico, sino que simplemente ayudan al intérprete humano agilizando considerablemente muchas de las actividades implicadas; todas esas labores tediosas que de no disponer del programa realizaríamos con otras herramientas como papel, lápices de colores, tijeras, y capacidad de cálculo.

Ambos tipos de análisis permiten, a su vez, establecer una serie de variables con las que distinguir diferentes subconjuntos dentro del texto. En nuestro caso hemos tenido en cuenta que hemos encontrado nuestro corpus en las más diversas circunstancias: antologías de cuentos, prólogos a obras propias y ajenas, entrevistas, una encuesta... De esta manera como variables hemos contemplado los subgéneros textuales en los que aparecen las poéticas y que responden a unas diferentes necesidades y objetivos de comunicación. Existe una demanda, por parte del mercado y de las instituciones, de declaraciones sobre la cuestión y los autores tienen que responder a ella entre ficción y ficción, por ello existe tal variedad de contextos de aparición. Dichos compromisos abarcan desde colaboraciones en todo tipo de medios de comunicación, de acuerdo a circunstancias del mercado, a la agenda

de eventos que toda campaña de venta exige, hasta textos de encargo de finalidad “alimenticia”, incluidas las pleitesías hacia los críticos y representantes de parte de las instituciones. Entre esta amalgama de requerimientos que la vida pública les exige, los autores escriben reflexiones sobre el cuento con diferentes circunstancias de enunciación. Con esto no queremos perder de vista las relaciones entre el discurso de las poéticas y los contextos de aparición de cada una. Por ejemplo, el subgénero de cada poética textual requerirá el tratamiento de unos aspectos determinados que el lector puede esperar como pueden ser: la reflexión sobre los patrones compositivos, sobre el auge del género, las reglas de la obra, las tendencias del arte, los modelos de escritura, las manías particulares. De esta manera, analizaremos, uno a uno, los diferentes contextos intentando encontrar repertorios comunes que respondan a ciertos modelos de actuación.

## **TÓPICOS EN TORNO AL CUENTO**

### **ANÁLISIS CUANTITATIVO: EXTRACCIÓN INFORMÁTICA DE PALABRAS CLAVE Y CÁLCULO DE RELACIONES**

A continuación, vamos a tratar los elementos que forman parte del repertorio de las poéticas del cuento de nuestros autores. Para aproximarnos a la cuestión hemos tenido en cuenta los fragmentos del corpus y de ahí hemos extraído los comunes o tópicos argumentativos, es decir, el cúmulo de premisas de carácter general que los cuentistas emplean para armar sus definiciones. En concreto, nuestro objetivo ha sido encontrar los conceptos clave que se reiteran en los textos. El problema de trabajar con palabras clave es que estas: 1) son una simplificación por parte del investigador. 2) están aisladas de su sintaxis y pragmática contextual. Como estos rasgos son difíciles de aislar y unos se imbrican a los otros en relaciones de causalidad y consecuencia, hemos querido comprobar qué resultados obteníamos utilizando una herramienta informática empleada para el análisis semántico, de contenido o el análisis del discurso conocida como *T-LAB*. Este *software* puede extraer, partir de un corpus, asociaciones de palabras, trazar un mapa de correspondencias, especificidades, concordancias... Nosotros lo hemos empleado ya que de un modo objetivo sirve, por un lado, para la localización de las palabras clave y, a partir de

estas, extrae aquellas relacionadas con cada núcleo o lema.<sup>720</sup> Por otro lado, el programa elabora diferentes representaciones gráficas de los datos extraídos lo cual permite la visualización de las siguientes relaciones entre palabras o lemas.

- Mapa de asociaciones de palabras
- Mapa de núcleos temáticos
- Mapa de análisis de correspondencias

Para poder interpretarlos correctamente, creemos necesario explicar brevemente los procesos que respaldan estas tareas.

**Mapa de asociaciones de palabras:** Por un lado, permite observar, el gráfico de los lemas más veces repetidos en torno a cada palabra o lema. Para cada par de palabras (cuento-género o cuento-novela), el programa calcula el coeficiente del coseno. Su fórmula es la siguiente:

$$C(X,Y)=\frac{X\cap Y}{\sqrt{X}\times\sqrt{Y}}$$

donde el coeficiente del coseno entre cada par de palabras (X,Y) se define entre su cantidad de concurrencias y la que se obtiene multiplicando las raíces de las respectivas ocurrencias.<sup>721</sup> El mapa resultante representa en el centro el lema seleccionado, los otros se distribuyen alrededor de él, cada uno a una distancia proporcional a su grado de asociación

---

<sup>720</sup> Este programa ha sido desarrollado para analizar cualquier texto, siempre y cuando esté transcrito en código ASCII (American Standard Code for Information Interchange). Existen versiones en inglés, francés, italiano y español, con las correspondientes bases de datos que facilitan el trabajo al investigador. Este hecho ha hecho que nos decantáramos por dicho programa de análisis frente a otros de características y funciones semejantes que no tienen una versión en español. Sus autores son Franco Lancia y Marco Silvestri.

<sup>721</sup> La definición exacta que aparece en el manual del programa es: "Las ocurrencias, en efecto, son las cantidades que resultan del cómputo de cuántas veces cada elemento lingüístico (palabra o lema) se repite dentro del corpus o de un subconjunto de él". Las co-ocurrencias, por otro lado, son: "las cantidades que resultan del cómputo del número de veces que dos o más elementos lingüísticos (palabras o lemas) "cohabitan", es decir están presentes contemporáneamente, en los mismos contextos elementales". Los contextos elementales son aquellos fragmentos de corpus limitados por el punto y aparte.



(coeficiente del coseno), de modo que las relaciones se establecen uno a uno de forma radial entre los diferentes lemas. Un ejemplo sería el siguiente:

**Mapa A – Mapa de asociaciones entre “cuento” y el resto de lemas**

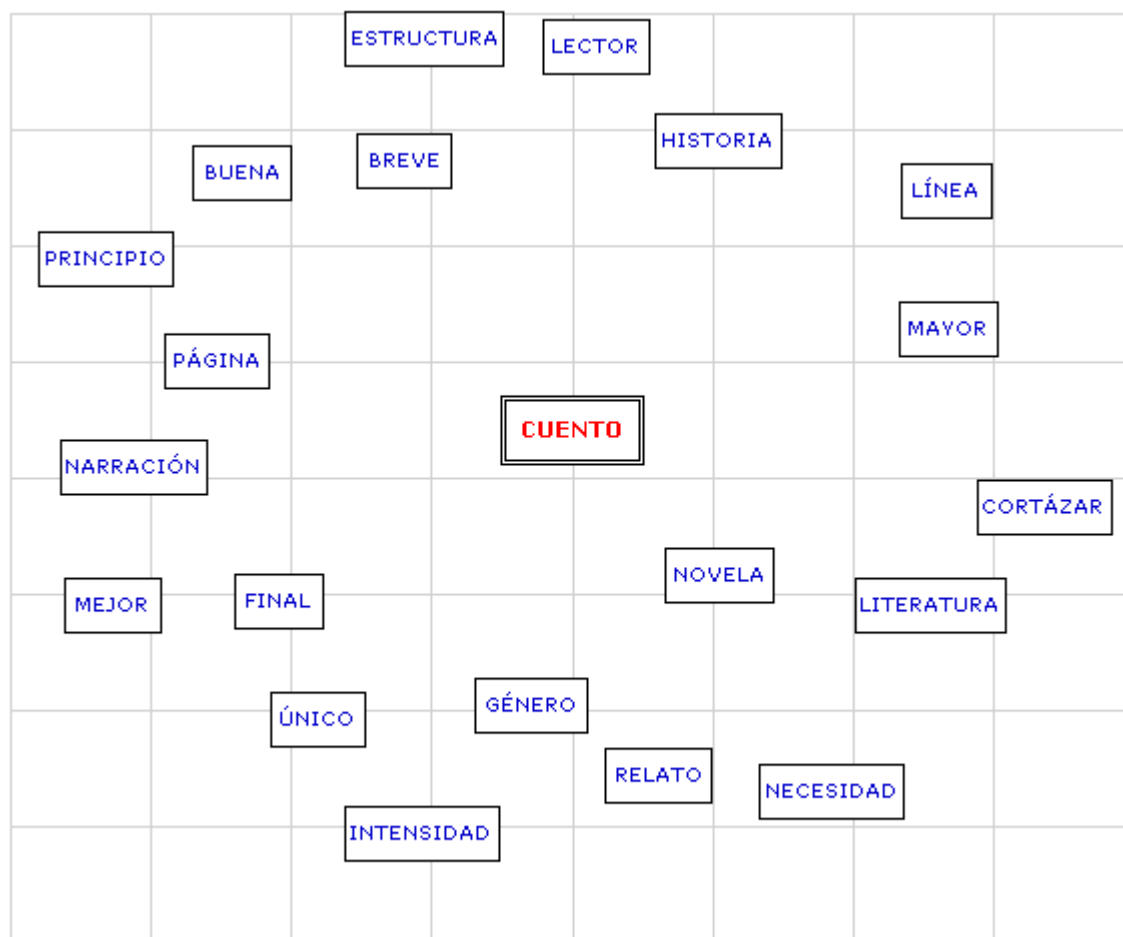


Tabla en la que se basa el cuadro A (sólo para los lemas aparecidos en el mapa)

| LEMA       | COEFF    | OCC | CO-OCC |
|------------|----------|-----|--------|
| novela     | 0,31671  | 61  | 38     |
| género     | 0,218892 | 39  | 21     |
| final      | 0,195283 | 16  | 12     |
| página     | 0,187911 | 12  | 10     |
| breve      | 0,184114 | 18  | 12     |
| historia   | 0,178268 | 30  | 15     |
| mayor      | 0,173585 | 9   | 8      |
| literatura | 0,168073 | 15  | 10     |
| lector     | 0,165958 | 26  | 13     |
| relato     | 0,16534  | 62  | 20     |
| buena      | 0,162485 | 13  | 9      |
| único      | 0,162485 | 13  | 9      |
| narración  | 0,157013 | 11  | 8      |
| Cortázar   | 0,157013 | 11  | 8      |
| línea      | 0,156575 | 14  | 9      |
| necesidad  | 0,138086 | 8   | 6      |
| intensidad | 0,138086 | 8   | 6      |
| lectura    | 0,138086 | 8   | 6      |
| mejor      | 0,137387 | 11  | 7      |
| principio  | 0,134458 | 15  | 8      |

A partir del cálculo del coeficiente del coseno entre pares de palabras del corpus, el programa puede proporcionar otros tipos de gráfico que nos van a ser útiles como ya explicaremos más adelante.

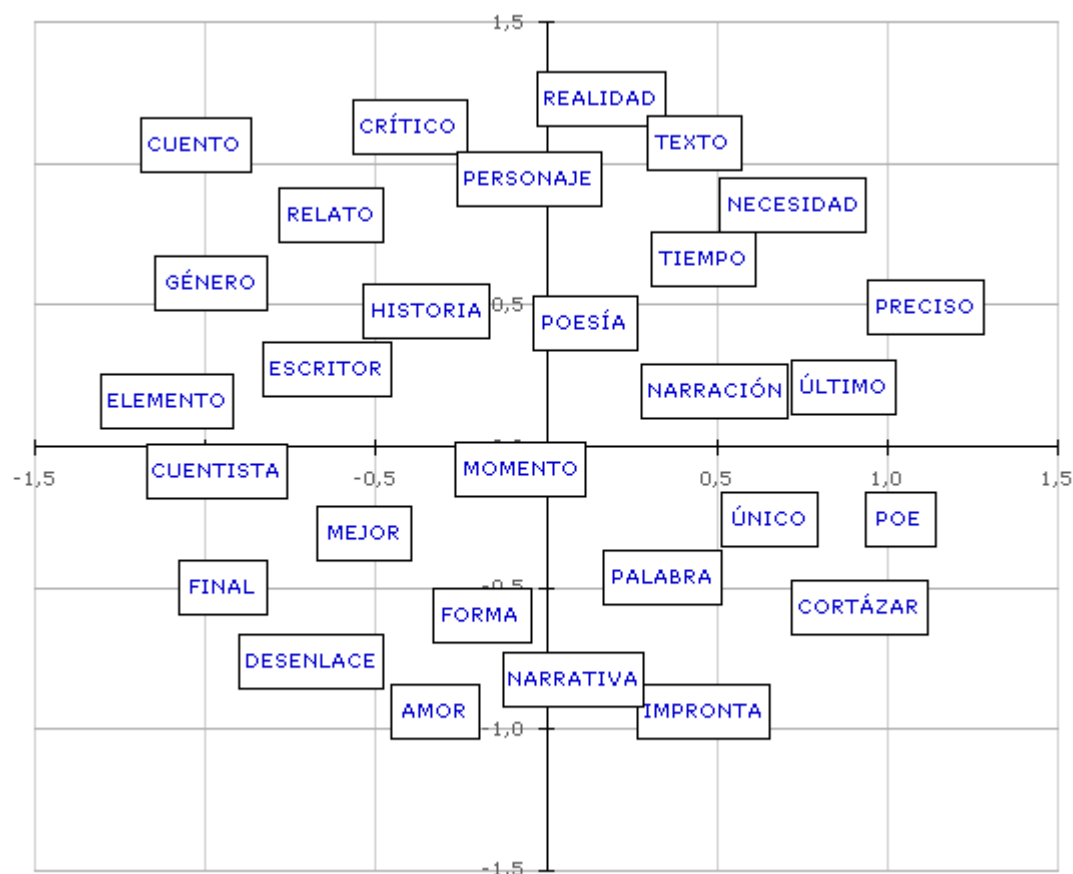
**Mapa de núcleos temáticos:** En nuestro caso concreto, en el cual el corpus contiene más de 75 lemas, el programa va a emplear en sus representaciones núcleos temáticos. Cada uno de ellos se compone de un subconjunto de unidades co-ocurrentes en los contextos elementales y recibe la etiqueta de la unidad lexical que, en el interior del subconjunto, aparece el mayor número de veces. Estos núcleos representan a un mínimo de tres y un máximo de doce palabras o lemas. El programa realiza una matriz que recoge los diferentes valores derivados del coeficiente del coseno de todos los lemas y tras esta operación calcula el coeficiente del coseno entre núcleos temáticos. Para representar las relaciones entre las unidades lexicales o núcleos temáticos, hemos empleado el MDS (*multidimensional scalling* o método de Sammon).<sup>722</sup> Los resultados obtenidos permiten que interpretemos las relaciones entre los elementos. Finalmente, calcula una correspondencia entre la distancia del valor del coeficiente del coseno de la matriz resultante y la distancia en el mapa final aplicando el valor stress. Esta cifra, digamos, sirve para medir el grado de ajuste entre las distancias del coeficiente del coseno y la

---

<sup>722</sup> Lo que denominamos *multidimensional scalling* es un conjunto de medidas estadísticas empleadas para la visualización de datos, sobre todo, como es el caso, para la exploración de semejanzas y diferencias.

representación en el MDS.<sup>723</sup> El cuadro resultante de nuestro texto tiene un coeficiente stress = 0,1336, es decir, un nivel de ajuste bastante bueno.<sup>724</sup>

### Mapa B: Mapa de núcleos temáticos del corpus



El programa permite, por otro lado, analizar las relaciones de proximidad entre núcleos temáticos (o clústeres) situando en el eje central cualquier término que queramos. Así el resultante de cuento es el siguiente.

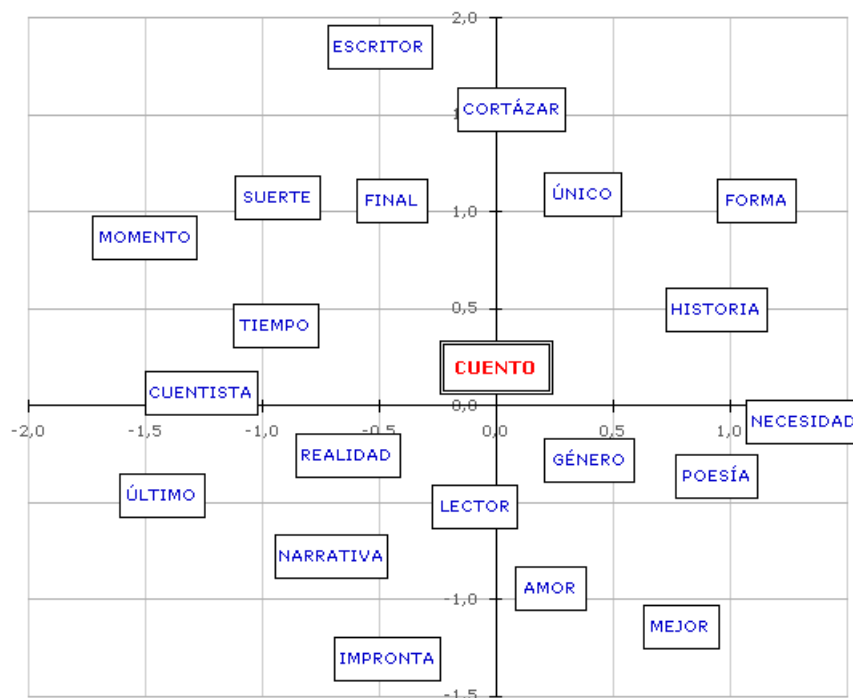
<sup>723</sup> La fórmula de stress es la siguiente:

$$S = \sum_{i \neq j} \frac{(d_{ij}^* - d_{ij})^2}{d_{ij}^*}$$

Donde  $d_{ij}^*$  representa las distancias entre los puntos (ij) de la matriz resultante del cálculo del coeficiente del coseno para todos los núcleos temáticos y  $d_{ij}$  representa las distancias entre los mismos puntos en el mapa MDS.

<sup>724</sup> Un coeficiente bajo sería por ejemplo  $< 10$ .

### Mapa C: Asociaciones en torno al núcleo temático “cuento”



Como observamos el resultado es diferente al mapa A ya que, mientras el primero es únicamente radial, este último tiene en cuenta las relaciones entre otros clústeres.

Como podemos apreciar en el cuadro, este tipo de programas tienen algunos problemas, a pesar de que poseen un listado de palabras en las estadísticas, aquellas palabras comunes a todo texto como las preposiciones. Por ejemplo, en un primer análisis aparecía “hacia”, palabra que creímos no era pertinente. De este modo, tuvimos que “enseñar” al programa a ignorar este lema o, por ejemplo, la coincidencia en el lema de novela y novelas.<sup>725</sup> De ahí que, a pesar de que nuestra intención era emplear una herramienta que eliminara en la medida de lo posible la intervención del investigador, lo cierto es que hasta el momento es imposible ya que nosotros somos los encargados de desambiguar palabras y eliminar aquellas no relevantes que puedan provocar “ruido” en el análisis.

<sup>725</sup> Resulta llamativo que, teniendo en cuenta que en otros programas la cuestión del número es un problema menor, por ejemplo en PROLOG, no haya sido resuelta en este caso, facilitando en gran medida el trabajo del investigador.

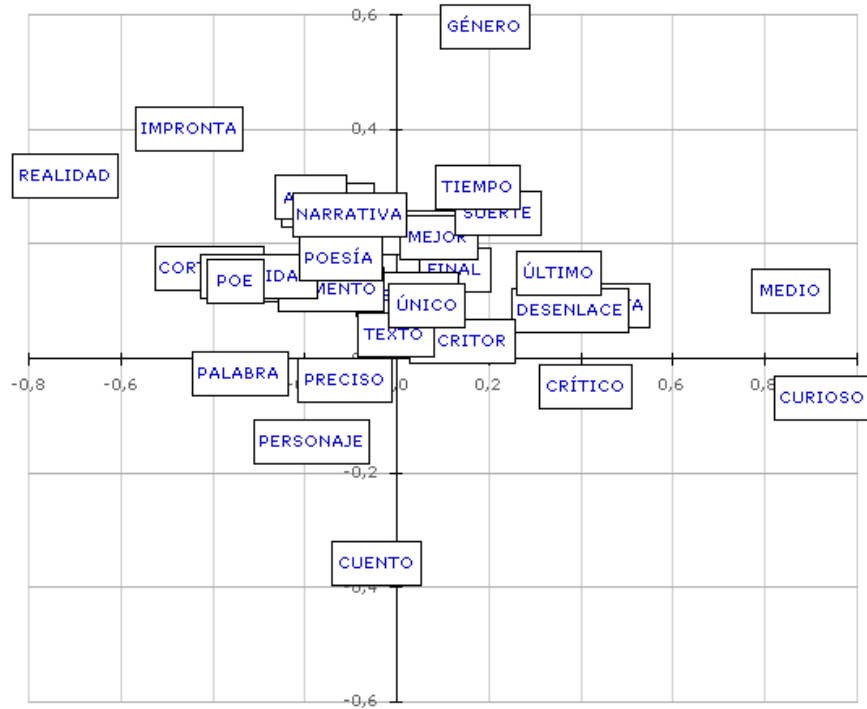
Además de estas operaciones, el programa permite etiquetas que identifiquen los fragmentos analizados del corpus que crean subconjuntos dentro del mismo. Cada etiqueta se llama variable. En nuestro caso, hemos querido mantener algunos matices en estos cálculos por lo que introdujimos algunas variables que marcaban fragmentos del corpus: el autor y el contexto de aparición. Así una poética estaría marcada de la siguiente manera: AUT\_CALCE \*POET\_ANTO, lo que quiere decir que su autor es Gonzalo Calcedo y su contexto de aparición una antología de cuentos. Estas distinciones las podremos emplear en el análisis de correspondencias que vamos a explicar a continuación.

**Mapa de análisis de correspondencias** Otra manera de visualizar las relaciones entre palabras es el mapa de análisis de correspondencias (de ocurrencias o co-ocurrencias). De un modo sencillo, en un espacio con  $n$  dimensiones, cada palabra tiene unas coordenadas definidas por el coeficiente de asociación (del coseno) con respecto a las restantes palabras. En ese espacio, que no podemos observar, con nuestros parámetros tridimensionales, aparecerían todas las palabras del texto y, entre ellas, se encontrarían algunas agrupaciones. Entre un par de palabras se establece lo que el programa llama un “factor” con un polo 2 y otro  $-$ . La distancia entre ambos es calculada a partir del valor-test.<sup>726</sup> La representación final que nosotros obtenemos selecciona uno de esos factores para que aparezcan en el eje de coordenadas y otro en el eje de abscisas. A partir de este factor representa una proyección de las palabras ubicadas en ese espacio  $n$ -dimensional. En este primer mapa tenemos el análisis de correspondencias de los núcleos temáticos. La distancia puede traducirse en términos de semejanza entre palabras o grupos de palabras.

---

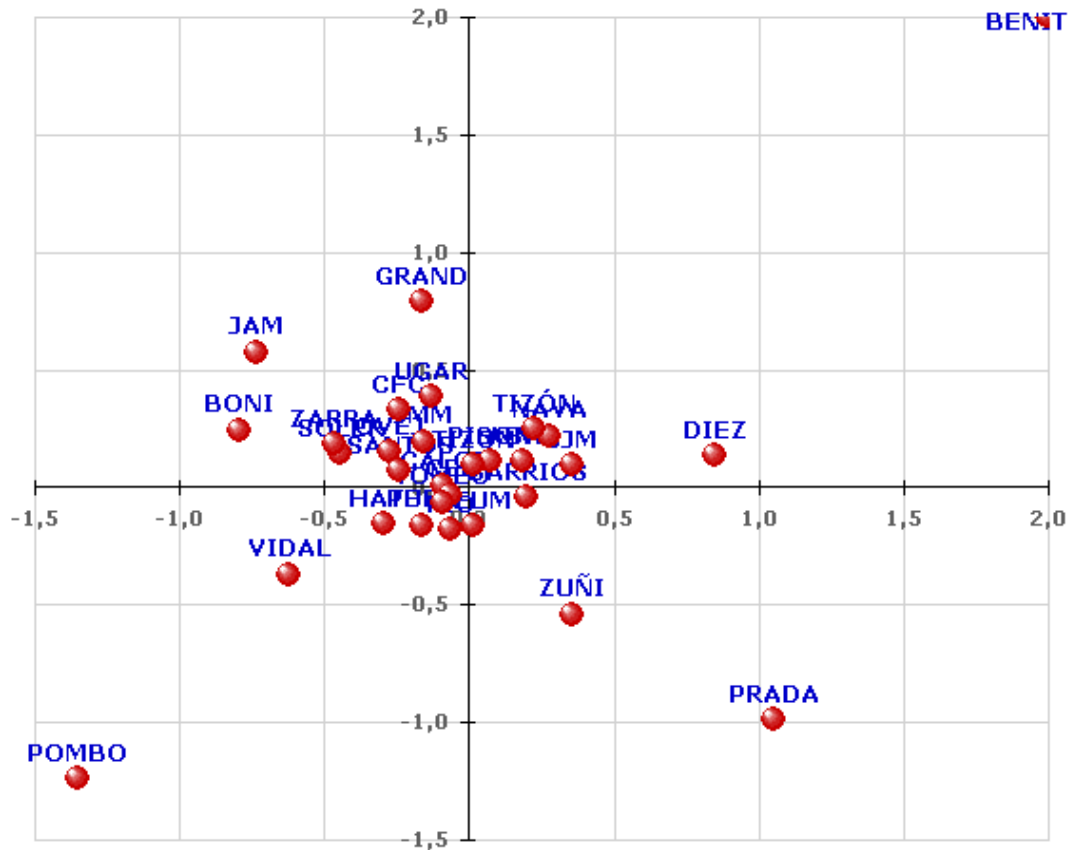
<sup>726</sup> El coeficiente de “valor-test” es una medida estadística empleada por el programa que sirve para facilitar la interpretación de polaridades factoriales. Esta medida tiene dos propiedades: un valor umbral (2), correspondiente al nivel estadístico usado más comúnmente (p. 0.05), y un signo ( $-/2$ ). A partir de este dato se pueden organizar los valores en orden ascendente o descendente y es posible observar el peso de cada objeto en el eje factorial. El programa nos permite observar los valores-test calculados y así seleccionar los factores del eje de coordenadas y abscisas.

**Mapa D: Análisis de correspondencias. Factores 1 y 2 .**



Partiendo de los mismos cálculos también permite introducir las variables dentro de estas representaciones gráficas. Podemos observar sus relaciones tras el cálculo de ocurrencias (es decir, las repeticiones de mismas palabras en cada variable) tal y como podemos apreciar en el siguiente mapa:

**Mapa E: Mapa análisis de correspondencias – ocurrencias Variables**



#### ANÁLISIS DE RESULTADOS

Tras exponer con detalle el proceso de elaboración de los mapas de asociaciones, vamos a interpretarlos. Claro que, el sentido común nos hace ser cautos ante los resultados obtenidos por una herramienta informática como la empleada. El problema radica en que este programa tiene en cuenta todas las palabras del texto sin posibilidad de desambiguar u aclarar cuándo una palabra es usada con un significado u otro, por otra parte, tampoco permite relacionarla con un contexto. Por esta razón, aparecen en los mapas elementos con un elevado número de repeticiones pero poco relevantes en cuanto a la aportación temática al texto. Por ejemplo, en el mapa A vimos la elevada frecuencia de repetición de “único”, un término vinculado al famoso requisito poeniano relacionado con el efecto, sin embargo, tan sólo en una ocasión aparecen ambos términos juntos, es decir, “único” no se refiere a características alguna del género. Por último, tampoco permite utilizar palabras clave

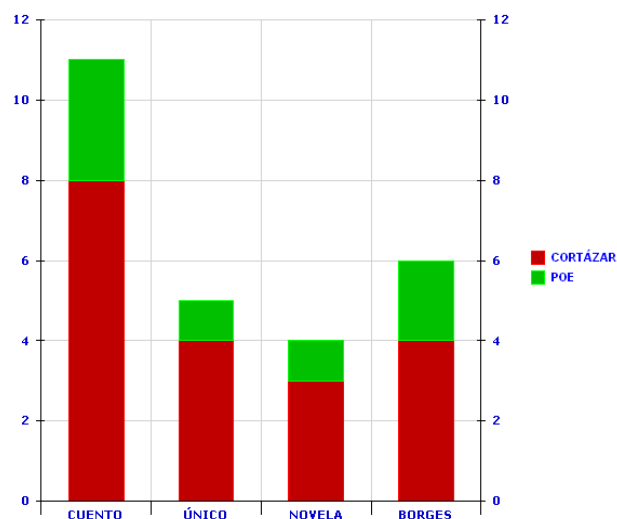
representativas de un campo semántico, reduciendo así el número de términos manejados en el análisis de relaciones. En definitiva, los resultados están francamente limitados por las posibilidades del programa, por lo que esta fase servirá como un primer tanteo u aproximación al corpus para establecer categorías de las que partir en la fase de análisis cualitativo basándonos en los índices de frecuencias.

El **mapa B**, como explicamos arriba, contiene los núcleos temáticos principales dispuestos de tal manera que las relaciones de proximidad-distancia son significativas de modo que también su agrupación significará la frecuente aparición de estos términos en un mismo contexto elemental. Individualmente, todos los núcleos seleccionados son relevantes. A pesar de las restricciones de la herramienta, hemos podido programar algunas premisas que nos facilitaran el trabajo, de este modo nos hemos centrado en el análisis de los sustantivos que manejan los autores y en los adjetivos en tanto en cuanto pueden aludir a las características del género.

En primer lugar, apreciamos que aparecen muy próximos en el mapa elementos semánticamente vinculados; en concreto, el gráfico demuestra que entre los términos más recurrentes, en consonancia con el asunto que tratan los textos, están los nombres de los géneros (cuento, relato, poesía). Por otra parte, su vecindad implica que en muchas ocasiones aparecen próximos en los fragmentos del corpus. Otros términos que destacan en este mapa son los nombres de los dos maestros del género: Cortázar y Poe. La insistencia con que los autores repiten sus nombres los ha hecho aparecer en el esquema, sin embargo, otros importantes maestros han sido excluidos del mapa. Consideramos que los nombres propios deberían tener un peso propio en este análisis ya que, normalmente evitamos repetir nombres concretos recurriendo a todo tipo de recursos anafóricos, así que siete menciones a “Borges” deberían ser más significativas que las de “ley”. Como el programa tan solo tiene en cuenta la frecuencia, en el mapa A solamente consta el nombre de Cortázar. En el mapa B, donde aparecen ambos autores, Cortázar y Poe, observamos que existen diferencias en su disposición: Cortázar aparece más próximo a cuento que Poe, a pesar de que, si comprobamos la tabla de frecuencias, tienen el mismo número de apariciones. Esa diferencia se debe, simplemente, a que aparecen más cercanos en los fragmentos fundamentales. En realidad, podemos ver que en el análisis de contextos elementales de



ambas palabras que nos proporciona *T-LAB* coinciden los siguientes términos: cuento, único, novela y Borges.



Siguiendo con el mapa B, destacan los agentes de las poéticas puesto que son claramente los sujetos de las mismas, de ahí la aparición de cuentista y escritor entre las palabras más repetidas. Sin embargo, llama la atención la incidencia de “crítico” (que puede tener el valor de adjetivo o sustantivo), en el segundo caso su aparición indica que los responsables de esa institución no permanecen al margen de las poéticas, que son incluidos de forma relevante ya sea para oponerse o para confirmar sus presupuestos. Correctamente agrupados en torno a “forma” aparecen “final” y “desenlace”, lo cual indica la preeminencia que adquieren los aspectos relacionados con su estructura en los fragmentos estudiados.

En cuanto al **mapa A**, recoge los términos que con mayor frecuencia aparecen en torno a la palabra cuento en sus contextos mínimos. De modo que este primer análisis puede ser indicio de los principales asuntos tratados en estos textos. De hecho, como cabría esperar, los términos más empleados -novela y género-, conectan con la discusión central de las poéticas: el dilema genérico. Por supuesto, queda claro que en la mente de todos los autores está la novela ya que es el término más veces citado mientras que no mencionan otros géneros como “poesía” y “poema” cuyos coeficientes, que no representamos páginas más arriba, son los siguientes:  $occ=6$ ,  $co-occ=4$  y  $occ=5$   $co-occ=4$ , respectivamente.

Como advertimos, hemos seleccionado un corpus cuyo objetivo principal de la comunicación consiste en expresar una definición estableciendo elementos decisivos y esenciales, lo cual aparece representado por la reiteración del lexema “necesidad”. Entre los requisitos repetidos se encuentra el núcleo léxico “intensidad” que en todos sus contextos se refiere a una cualidad del texto.

Del mismo modo, el adjetivo breve es la característica con mayor porcentaje al aparecer como parte de los sintagmas “relato breve” (co-occ=2) o “género breve” (co-occ=5). Aunque nos extrañe la presencia de “página”, lo cierto es que aparece relacionada con la discusión sobre la extensión del relato. Del mismo modo, “líneas” aparece vinculado a extensión (3 veces) o a las partes inicial y final del relato: “primera línea” o “última línea” (2 veces). Al número de repeticiones de “breve”, habría que sumarle el sustantivo “brevedad” que alude, por ejemplo, a la “estructura” del texto, con la que están relacionados: “final” (al que habría que sumarle “desenlace”) y “principio” (no tantas veces repetido).

En cuanto al término “género”, aparece aludido junto al adjetivo comparativo “menor” en sus tres únicas apariciones. En contraste, tan sólo se habla una vez del cuento como “género mayor” u “obra literaria mayor”. En realidad, el elevado número de ocurrencias de este adjetivo en grado comparativo se debe a su habitual uso en expresiones que no tienen relación alguna con una relación jerarquía entre géneros o cualidades del mismo. Queda de manifiesto, por otro lado, el elevado número de comparaciones puesto que muchos autores buscan la excelencia, buscan lo “mejor” de los cuentos propios y ajenos. De acuerdo con esto, las poéticas buscan situar al género dentro del sistema literario de ahí la repetición de “Literatura”, aunque encontramos otras repeticiones no sólo a la hora de establecer comparaciones, sino tratando en relación con su historia, o bien con los problemas de la misma en la sociedad actual.

Mientras que en el mapa B ya vimos que aparecía el emisor a través de “escritor” o “cuentista”, en esta ocasión entra en juego la instancia del receptor, el “lector”, hecho que deberemos explicar más adelante.

En este cuadro vemos reflejada la identidad que se establece entre “cuento” y “narración” que aparece empleado como sinónimo de cuento, del mismo modo que “narrador” sustituye a “cuentista” o “novelista”. En realidad, estas obviedades serían evitables si al programa se le pudieran programar sinónimos, como decíamos arriba.

En el **mapa C**, muy semejante al A, encontramos casi los mismos elementos, así que la diferente representación se debe a que, en el primero las relaciones se establecían de forma radial entre las palabras y el núcleo de la representación, mientras que en el C, las relaciones son más globales ya que tiene en cuenta no sólo la relación entre cuento y sus colindantes, sino entre el radio de los restantes términos. Por las diferencias de cálculo aparecen mencionados algunos nuevos términos, de esta manera encontramos “tiempo” ya que es una palabra cercana al núcleo “cuentista”.

Como ya dijimos, el programa nos ha permitido comprobar el grado de semejanza entre los textos de los diferentes escritores, tal y como aparece representado en el **mapa E**. De acuerdo con esto, observamos que todos los escritores (variables) aparecen aglutinados en el centro, esto se debe a la coincidencia temática, mientras que hay escritores que aparecen totalmente apartados del núcleo, estos son Juan Eduardo Zúñiga, Felipe Benítez Reyes, Juan Manuel de Prada y Álvaro Pombo. Este cuadro delata a los “disidentes” de las poéticas, puesto que, en verdad, estos autores se alejan de lo esperado en un texto de estas características. Por un lado, Zúñiga como poética del cuento nos proporciona una descripción sobre la precedencia de la materia narrativa y la inspiración.

Este destello en la memoria será el origen de un cuento: un dato aislado capaz de emocionar, que desata el deseo o la necesidad de superponer a su fugacidad mil sugerencias. Todas las fantasías, las experiencias, los rencores o amores, pueden fluir hacia esa elaboración con sus materias hechas palabras, frases, metáforas.<sup>727</sup>

También hemos recogido en este análisis poéticas con intenciones diversas. Hemos observado que, en ocasiones, los escritores prefieren no hablar del cuento, sino de sus propios textos y tendencias, sobre todo en las entrevistas y ensayos, donde los autores suelen dar más importancia a su visión personal ante la escritura que a cuestiones de índole general. Estos son Juan Manuel de Prada quien toda una descripción de sus relatos, Felipe

---

<sup>727</sup> Juan Eduardo Zúñiga, “Destellos de la memoria”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 195.

Benítez se niega a darnos sus claves y en sustitución a su poética nos presenta una pequeña ficción y, por último, Álvaro Pombo primero nos habla del cuento que va a presentar en la antología para luego decirnos las características del cuento perfecto.

Como hemos visto hasta el momento, los resultados corroboran lo evidente, los términos que aparecen no ofrecen ninguna sorpresa. En realidad el corpus es demasiado pequeño para que los análisis de frecuencia nos sean significativos, sin embargo, la tarea no ha sido en vano, gracias a los resultados obtenidos, hemos elaborado un listado con los términos tratados en las poéticas, algunos de ellos los utilizaremos en el análisis cualitativo que vamos a realizar a continuación.

#### ANÁLISIS CUALITATIVO

El programa de análisis cualitativo que hemos empleado, *Atlas.ti*, tiene por objeto permitir al investigador acercarse a los fenómenos estudiados mediante técnicas y protocolos de observación, participación y registro cuidadoso de los datos primarios. Como explicamos arriba, el programa no sustituye la labor analítica del investigador, ni suministra resultados por sí mismo, sino que precisa de la elaboración de categorías *a priori* o *a posteriori* con las que etiquetar los fragmentos, citas, textos. En nuestro caso, nos hemos servido de palabras clave extraídas previamente en nuestra primera fase de estudio y que aúnan ideas heterogéneas con diferentes relaciones con el término cuento, tal y como vamos a explicar ahora.

Por ejemplo, hemos seleccionado la palabra clave “brevedad” puesto que se trata de un tópico repetido innumerables veces, sin embargo, somos conscientes que este rasgo atañe a diferentes niveles: textual, de emisión y recepción... La brevedad, por otra parte, está relacionada con la valoración del género en la sociedad y también sirve para oponer el cuento a la novela... Este rasgo establece una serie de relaciones con el resto de conceptos puestos en juego en las poéticas, de ahí la utilidad de la herramienta citada ya que permite plasmar gráficamente esta compleja red donde lo importante no solo son los nodos sino explicar los vínculos entre ellos. No hemos podido encontrar un mejor instrumento para reflejar el carácter polisistémico de estos discursos y para aclarar las ideas expuestas al hilo de nuestras explicaciones.

En cuanto a las restantes palabras clave escogidas, hemos observado la preocupación sobre la jerarquía y valoración del cuento como género, por un lado, y la comparación con otros géneros, por otro. Como observamos en el análisis cuantitativo, los escritores acuden en numerosas ocasiones a términos como “final”, “lector”, “cuentista”, de este modo hemos planteado tres categorías que recogen aquellos aspectos relacionados con: 1) características o cualidades del texto, 2) del emisor y 3) del receptor. Esta estricta división en el fondo es orientativa puesto que, como mostrará el mapa final, los conceptos se implican los unos a los otros ya que pueden estar relacionados con cualquiera de las tres categorías. En concreto, por ejemplo, en cuanto a la estructura del relato hemos querido comprobar la importancia que le dan a la disposición lineal o circular de los hechos ya que este rasgo remite a una tendencia estética del relato.

Para facilitar nuestra labor, hemos desglosado en diferentes palabras algunos aspectos que bien podrían englobarse como características del texto, pero que hemos preferido tomar de manera independiente pues se relacionan con diferentes niveles del relato. De esta manera, hemos apuntado qué autores destacan las características de los personajes, el espacio o el tiempo.

Entre estos textos, hemos encontrado dos recursos para acorralar el género que pueden desencadenar respuestas heterogéneas entre sí. Bastantes escritores intentan delimitar el género recurriendo a su temática aunque su percepción puede resultar en ocasiones muy parcial, al describir sus gustos particulares. Otra forma de definir cualquier objeto consiste en definir su función. En este sentido observaremos que los autores nos revelan las necesidades que cubre el cuento tanto para los escritores como para los lectores.

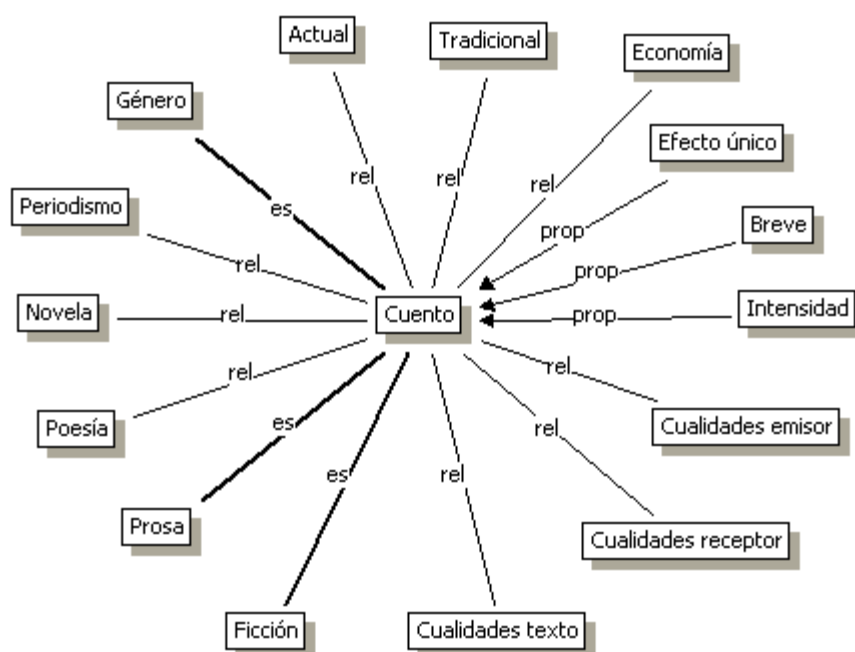
En los análisis presentados anteriormente, vimos que algunos términos no aparecían reflejados: prosa y ficción. Estos dos posibles requisitos del género apenas salen a colación en las poéticas, sin embargo, hemos creído pertinente marcar esta ausencia. A pesar de todo, pensamos que, en el caso de la ficcionalidad del cuento, aunque no sea mencionada de forma directa, entra en juego al tratarse otros aspectos como la verosimilitud o al tratarse asuntos como el horizonte de expectativas del lector.

Por otra parte, hemos apreciado una cierta constante a la hora de inscribir el género en la historia de la literatura, contar sus antecedentes, relacionarlo con obras pasadas... este fenómeno forma parte de uno más general: reivindicar el parentesco tradicional o bien su más absoluta actualidad y novedad. En la búsqueda de un antecedente del género, bastantes autores coinciden en que se halla en la oralidad. Por otra parte, relacionado con la actualidad del género, un asunto que tratan las poéticas es el auge del género en los últimos años, un aspecto que también desglosaremos en el cuadro.

Por último, hemos indagado en la difusión de algunos conceptos como la economía, el efecto único, o la intensidad. Estos tres son tópicos relacionados con las teorías de Edgar Allan Poe y, como ya dijimos en el segundo capítulo, no atañen únicamente a características del texto, sino también a aspectos relativos al receptor o al emisor.

En conclusión, los términos que hemos buscado en el corpus son:

## Esquema 1



A estas categorías hemos querido contabilizar la frecuencia en la que los autores incurren en la mención de autores o maestros del cuento como una manera de hacer una definición por extensión.

Aunque no es una propiedad intrínseca del género, los escritores señalan la dificultad del mismo desde diferentes puntos de vista: la creación, la recepción, la difusión... De esta manera hemos creído necesario indagar sobre esta categoría y su relación con las restantes del sistema.

Tal y como aparece reflejado en el esquema, cada término se relaciona de una manera diferente con el concepto pues tienen distintos grados de identidad. Estas palabras clave nos han servido para escudriñar en el corpus quiénes las utilizan y junto a qué otras ideas aparecen vinculadas. Con los resultados hemos elaborado el siguiente cuadro en el que, por una parte aparecen los rasgos mencionados, y por otra, los nombres de todos aquellos autores que tienen algún tipo de definición del género entre sus escritos (independientemente de su formato), para así señalar quién menciona cada idea. Podemos

encontrarnos con dos signos (2), cuando un autor asimila un rasgo en su poética, y (-) cuando lo rechaza taxativamente. No hemos ignorado los casos en los que el tópico es refutado al ser relevante que se discuta y mencione, dado que esto implica la vigencia del concepto en el ideario general. Gracias a este cuadro mostramos con exactitud, el número de apariciones de cada idea. Hemos mantenido la variante del tipo de texto al que pertenecen las poéticas utilizando los colores de las fuentes tipográficas.

### **Cuadro de palabras clave**

- |                          |
|--------------------------|
| 1- Poéticas de antología |
| 2- Ensayo                |
| 3- Entrevista            |
| 4- Prólogo               |
| 5- Metaficción           |
| 6- Artículo              |



|              |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
|--------------|----------|----------|------------|---------------|-------------------|---------------------|--------------------|-------------------|-------------|---------|----------|----------|----------|------------|-----------------------------------|--------|---------|----------------------|-------------|---------|-------------|----------|-------|---------|-------------------------------|----------|----------|----------|
| AGUADO       |          | 1        | 11         | 1             |                   |                     |                    |                   | 1           |         | 1        |          | 1        | 1          |                                   |        |         | 5                    | 11          |         | 11          |          | 4     |         | 1                             | 1        |          |          |
| ATXAGA       |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| BARRIOS      |          |          |            |               | 5                 |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      | 5           |         | 5           |          |       |         |                               |          |          |          |
| BONILLA      | 1        |          | 1          |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          | 1          |                                   |        |         | 1                    |             | 1       |             | 1        |       |         |                               |          |          |          |
| CALCEDO      |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          | 1        | 1        |            | 1                                 |        |         |                      |             |         | -1          |          |       |         |                               |          |          |          |
| CEREZALES    |          | 1        |            |               | 1                 |                     |                    |                   |             |         |          | 1        |          |            |                                   |        |         | 1                    |             |         |             |          |       |         | 1                             | 1        |          |          |
| DIEZ         | -1       |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| GRANDES      |          | 1        |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          | 1          |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       | 1       | 1                             |          |          |          |
| FDEZ CUBAS   |          |          |            |               | 1                 |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         | -1                            |          |          |          |
| FRAILE       |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             | 3       |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| HATERO       | 2        | 2        |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         | 2                    | 2           |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| LLAMAZARES   |          | 1        |            |               |                   |                     |                    |                   |             | 1       |          |          |          | 1          |                                   |        | 1       |                      |             |         |             |          | 1     |         |                               |          |          |          |
| MAYORAL      |          |          |            |               | 4                 |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| MARIAS       |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         | 1                             |          |          |          |
| MARTIN GAITÉ |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       | 1       |                               |          |          |          |
| MNEZ PISON   |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| MERINO       |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      | 1           |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| MILLAS       | 4        |          | 4          |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   | 2      |         | 1                    |             |         |             |          |       | 1       | 1                             |          |          |          |
| MILLAN       |          |          |            |               | 16                | 1                   |                    |                   | 1           |         |          |          | 1        |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       | 1       | 1                             |          |          |          |
| MONTERO      |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         | 1                             | 1        |          |          |
| MUÑOZ MOLINA |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               | 1        |          |          |
| NEUMAN       |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      | 1           |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| NAVALES      | 1        | 1        |            |               | 1                 |                     |                    |                   |             |         |          |          | 1        |            |                                   | 1      |         | 1                    | 1           |         | 1           |          | 1     |         |                               | 13       |          |          |
| OVEJERO      |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| PEREIRA      |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   | 1           |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         | 1                             |          |          |          |
| POMBO        | 2        | 12       | 1          | 12            |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          | 1          |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               | 2        |          |          |
| PRADA        | 1        | 1        |            |               |                   |                     |                    | 1                 | 1           |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             | 1        |       |         |                               | 1        |          |          |
| PUERTOLAS    |          | 1        |            |               |                   | 1                   |                    |                   | 1           |         |          |          |          |            | 1                                 |        |         | 1                    | 1           | 1       |             |          | 1     |         |                               |          |          |          |
| RIO          | 1        |          |            |               |                   |                     |                    | 1                 | 1           |         |          |          |          | 1          |                                   |        |         |                      |             |         |             |          | 1     |         |                               |          |          |          |
| RIVAS        |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   | 1           |         | 1        |          |          |            | 1                                 |        |         |                      |             |         |             |          | 1     |         |                               |          |          |          |
| ROSSETTI     |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            | 1                                 |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| TOMEÓ        |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| TIZON        | 1        | 1        |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         | 1                             |          | 1        |          |
| VIDAL        | 11       |          |            | 1             |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             | -1      |             |          | 1     | 1       |                               | 1        |          |          |
| UGARTE       | 1        |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      | 1           |         |             | 1        | 1     |         |                               |          |          |          |
| ÚMBRAL       |          |          |            |               |                   | 1                   |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| ZARRALUKI    |          |          |            |               |                   |                     |                    |                   |             |         |          |          |          |            |                                   |        |         |                      |             |         |             | 4        |       |         |                               |          |          |          |
| ZUÑIGA       | 5        | 1        |            |               |                   | 1                   | 1                  |                   |             |         |          |          |          |            | 5                                 |        | 5       |                      |             |         |             |          |       |         |                               |          |          |          |
| C            | BREVEDAD | ECONOMÍA | INTENSIDAD | EFFECTO ÚNICO | CUALIDADES EMISOR | CUALIDADES RECEPTOR | FUNCION DEL GENERO | - Entretenimiento | - Enseñanza | - Otras | TEMÁTICA | HISTORIA | - Lineal | - Circular | CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES | TIEMPO | ESPACIO | CUALIDADES DEL TEXTO | - Principio | - Final | - Sencillez | SILENCIO | PROSA | FICCION | COMPARACION CON OTROS GENEROS | - Novela | - Poesía | - Teatro |

|              |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
|--------------|--------------|--------------|-----------------------|------------------------------|------------|------|--------------|---------------------|---------------------------|
| ABAD         |              |              | 3                     |                              |            | 1    | 1            |                     |                           |
| AGUADO       |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| ATXAGA       |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| BARRIOS      |              |              |                       |                              | 1          |      |              |                     |                           |
| BONILLA      |              |              |                       |                              |            | 3    |              |                     | 1                         |
| CALCEDO      |              |              | 1                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| CEREZALES    |              |              |                       | 1                            |            |      |              |                     |                           |
| DIEZ         |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| GRANDES      |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| FDEZ CUBAS   |              |              | 3                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| FRAILE       |              |              | 2                     |                              |            |      | 2            | 2                   |                           |
| HATERO       |              |              |                       |                              |            |      | 1            |                     |                           |
| LLAMAZARES   |              |              | 3                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| MAYORAL      |              |              |                       |                              |            | 1    |              | 1                   |                           |
| MARIAS       |              |              | 14                    |                              |            |      |              |                     |                           |
| MARTIN GAITE |              |              | 2                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| MNEZ PISON   |              |              |                       |                              |            |      |              |                     | 1                         |
| MERINO       |              | 2            | 4                     |                              | 4          | 1    | 2            |                     |                           |
| MILLAS       | 3            |              |                       |                              |            | 6    |              |                     |                           |
| MILLAN       |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| MONTERO      |              |              | 43                    |                              |            |      |              |                     |                           |
| MUÑOZ MOLINA |              |              | 1                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| NEUMAN       |              |              |                       |                              |            | 3    |              |                     |                           |
| NAVALES      |              |              |                       | 1                            |            | 1    |              |                     |                           |
| OVEJERO      |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| PEREIRA      |              |              | 2                     |                              | 1          | 2    |              |                     | 1                         |
| POMBO        |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| PRADA        |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| PUERTOLAS    |              |              | 1                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| RIO          |              | 1            |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| RIVAS        | 34           |              | 3                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| ROSSETTI     |              |              | 3                     |                              |            |      |              |                     |                           |
| TOMEIO       |              |              |                       |                              |            |      | -1           |                     |                           |
| TIZON        |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| VIDAL        |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| UGARTE       |              |              |                       |                              | -1         |      |              |                     |                           |
| UMBRAL       |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| ZARRALUKI    |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
| ZUÑIGA       |              |              |                       |                              |            |      |              |                     |                           |
|              | - Periodismo | - Subgéneros | TRADICIONAL /Oralidad | EXPERIMENTACION / INNOVACION | DIFICULTAD | AUGE | GENERO MENOR | HISTORIA DEL GENERO | REPRESENTANTES DEL GENERO |

## COMENTARIO AL CUADRO

El análisis cuantitativo ya nos indicaba las recurrencias principales que hemos comprobado en esta segunda fase. Nuevamente, el rasgo que más veces aparece repetido es la brevedad. La reproducción de este lema es fácilmente identificable en las poéticas aunque, como ya adelantamos, bajo esta palabra clave se recogen diferentes variedades o significados: la más común se refiere al número de páginas. Sin embargo, indagando en el contexto de aparición, hemos observado que la brevedad se refiere a la composición y lectura del cuento.

Mientras que en la fase anterior tan sólo podíamos recoger las repeticiones en las que la palabra brevedad aparecía de forma directa, en esta ya podemos agruparlas con las alusiones encubiertas a través de otros términos pertenecientes al mismo campo semántico, por ejemplo, en el siguiente comentario de Nuria Barrios representa la fase de composición en la que debe escribirse: “Rápido, rápido; el tiempo es una pastilla de jabón que se deshace entre las manos”.<sup>728</sup>

El caso es que el concepto de brevedad está muy próximo a lo que denominamos economía de medios, es decir, la depuración de recursos estilísticos y de materia narrada, eliminando todo lo que no sea necesario, tal y como podemos apreciar en el siguiente comentario de Eloy Tizón:

El cuento exige lo breve, la concisión, lo que está depurado de ripios, y se opone con su esbeltez a esa exaltación grandilocuente del mural inacabable, de la sinfonía eterna, del culebrón de mil setecientas páginas en letra apretada que no hay por donde cogerlo. La riqueza del cuento, por paradoja, es lo que tiene de pobreza voluntaria, de renuncia a agotar cualquier tema, y por eso al cuento no hay que reclamarle que sea otra cosa.<sup>729</sup>

Sucede que el criterio de la brevedad raramente aparece aislado, le siguen otros conceptos vinculados entre sí: “economía”, “intensidad”, “efecto único”. Con mayor detalle que en el cuadro anterior, mostramos en el siguiente la incidencia de estos rasgos de forma simultánea:

---

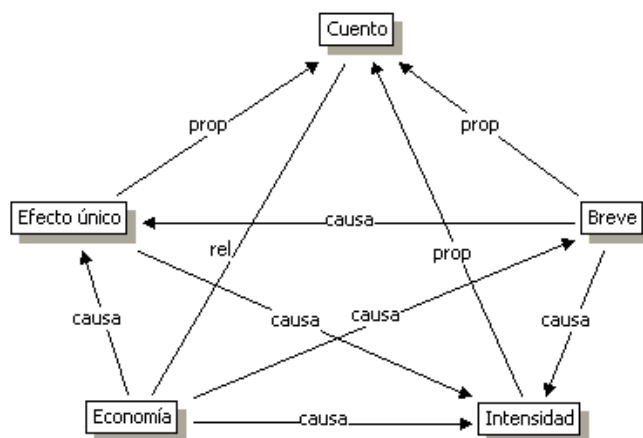
<sup>728</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 51.

<sup>729</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

| AUTORES            | BREVEDAD | ECONOMÍA | INTENSIDAD | EFFECTO ÚNICO | POE |
|--------------------|----------|----------|------------|---------------|-----|
| Abad               |          | 1        | 1          | 1             |     |
| Barrios            | 1        |          | 1          |               |     |
| Calcedo            | 1        | 1        |            |               |     |
| Cerezales          |          | -1       |            |               |     |
| Fraile             | 1        | 1        |            |               | 4   |
| Hatero             |          | 1        |            |               |     |
| Merino             | 1        |          | 1          |               | 4   |
| Millás             |          |          |            | 1             | 2 2 |
| Neuman             | 1        | 1        |            | 1             | 2   |
| Pereira            | 1        | 1        | 1          | 1             |     |
| Pombo              | 1        | 1        |            |               |     |
| Prada              |          | 1        |            |               | 2   |
| Puértolas          | 1        |          |            |               |     |
| Riera              |          | 1        |            |               |     |
| Tizón (2)          | 1 1      | 1        | 1          |               |     |
| Tomeo              | 1        |          | 1          |               |     |
| Vidal              | 1        |          |            |               |     |
| Zarraluki          |          | 1        |            |               |     |
| Nº de repeticiones | 12       | 12       | 6          | 4             | 6   |

La razón por la que aparecen tantas veces repetidos de forma simultánea, creemos, que se debe a la tradición poeniana. De hecho, por este motivo hemos querido comprobar quiénes, además de citar estos rasgos, mencionaban seguir o conocer al autor. Tras observar todas estas poéticas, opinamos que las relaciones que se establecen son las reflejadas por el siguiente esquema creado gracias a *Atlas.ti*:

## Esquema 2



El principio de economía es de sobra conocido por los autores de tal forma que puede ser mencionado sin más aclaración, tal y como hace Carme Riera: “El cuento es el género literario ligado por excelencia al principio de economía, cosa, que en los tiempos que corren, es de gran utilidad”.<sup>730</sup> Con esta poética la escritora busca la complicidad del lector que debe conocer su contenido.

Como hicimos con “brevedad”, en cuanto a “economía”, hemos recogido además aquellos comentarios como el citado arriba de Eloy Tizón, que se refieren indirectamente a que el cuento debe estar sujeto a una estricta selección de recursos, independientemente del tipo que sean. En el caso de Josán Hatero la medida atañe al nivel del discurso: “crear vida con las palabras justas, sólo los trazos imprescindibles”.<sup>731</sup> Sin embargo, para otros autores, afecta a la selección de elementos en la historia. Esta idea está vinculada con una enseñanza de influencia chejoviana que Cerezales parafrasea: “que, si al comienzo aparece un clavo, al final ese clavo haya de servir para sujetar la cuerda del ahorcado”.<sup>732</sup> Tanto Gonzalo Calcedo, como Andrés Neuman, o Juan Manuel de Prada están de acuerdo en que la

<sup>730</sup> Carme Riera en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 271.

<sup>731</sup> Josán Hatero, “Poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 239.

<sup>732</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 101.

economía debe aplicarse, sobre todo, en las descripciones que deben ser escasas.<sup>733</sup> Para este último autor, la economía se convierte en una metafórica dieta escasa en palabras y acciones:

Importa en el cuento condensar la acción —a veces hasta el esqueleto de una anécdota en apariencia trivial—, eliminar situaciones intermedias, sacrificar frases que propenden al desvelamiento del enigma; e importa, sobre todo, acometer esta dieta tan severa con el ímpetu de quien aspira, pese a las restricciones que ha impuesto a su escritura, a explicar una realidad mucho más extensa que la explícitamente mencionada en sus palabras.<sup>734</sup>

De alguna forma, la selección de recursos se localiza en la fase de reelaboración o corrección, por eso algunos autores, entre ellos Pereira destacan el largo proceso de destilación de sus escritos hasta llegar a la pura esencia.<sup>735</sup> Andrés Neuman, en uno de sus decálogos, también explicita la necesidad de que un buen cuento sea muchas veces corregido: “Por excepciones que puedan citarse, la frase corta resulta la más natural para un cuento. Corregir: reducir”.<sup>736</sup>

Una de las relaciones que podemos observar entre los conceptos consiste en que, en general, los cuentistas esperan que tanto el género como su trabajo sean valorados positivamente, de esta forma, los escritores se esfuerzan en rechazar todas las implicaciones negativas que pueda tener la economía de medios, así Pedro Zaraluki aclara que: “no significa que [el cuento] pueda abordar sólo ideas sencillas. Muy por el contrario, los buenos relatos son pequeños universos en perpetua expansión, pues se instalan en el

---

<sup>733</sup> Gonzalo Calcedo nos muestra su poética a través de la descripción de un relato de John Cheever. Entre las conclusiones que extrae deduce que las descripciones son innecesarias y totalmente superfluas (“Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, pp. 64-65). Andrés Neuman apunta al cuidado con el que se tienen que administrar: “Las descripciones deben ser atajos: adéntrate en lo exterior. En la extraña casa del cuento, los pequeños detalles son los pilares, y los asuntos principales, el techo” (“Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 315). Por último, Juan Manuel de Prada dice que en el cuento se debe aspirar: “a través de un personaje adelgazado descriptivamente hasta la médula, logremos explicar algún rincón poco frecuentado de la naturaleza humana” (*Un arte elusivo*”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 378).

<sup>734</sup> Juan Manuel de Prada, “Un arte elusivo”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 377.

<sup>735</sup> Antonio Pereira se refiere a su propia manera de componer: “Corregir, corregir... Es posible que los cuentistas —yo, sí, desde luego— sean reconocidos por el psicólogo (no me atrevo a decir el psiquiatra) como individuos sensibles, maniáticos, perfeccionistas hasta la exageración. Corrijo mucho, incluso los cuentos que ya fueron publicados” (“Reflexiones de un escritor de cuentos”, Gonzalo Santonja (coord.), *Congreso Internacional de escritores*, Valladolid, 1995, p. 169).

<sup>736</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 313.

potencial infinito que se esconde en la inteligencia de sus lectores”.<sup>737</sup> Por ejemplo, una forma de destacar el valor del género consiste en ensalzar la condensación tal y como la máxima “lo bueno si breve” ha popularizado, y ha reformulado Eloy Tizón: “El cuento hace buena la teoría de que menos es más”.<sup>738</sup> Con esta intención, Mercedes Abad señala las posibilidades que ofrece el género para el lector: “No hay más que releer cualquier cuento de Borges para percatarse de cada uno de ellos contiene cinco o seis novelas largas en potencia”.<sup>739</sup> Como vemos en esta última cita, el rasgo de la extensión, sea cual sea su carácter, sirve para comparar el género con la novela, así la escritora explica: “De hecho, una de las mayores diferencias entre la novela y el cuento estriba en que mientras la primera agota su materia narrativa, en el cuento es de vital importancia el equilibrio en lo que se vela y lo que se desvela, entre lo dicho y lo no dicho”.<sup>740</sup>

Cuando más arriba mencionábamos la manipulación que el investigador puede hacer de este tipo de análisis nos preocupaba la cuestionable proximidad semántica de algunos términos, por ejemplo, relacionado en torno a “brevedad” apreciamos un campo semántico que comprende otros términos como en este comentario de Pedro Zarraluki: “Si algo me apasiona del relato como género en su extraño equilibrio entre precisión y vaguedad”.<sup>741</sup> Esta “vaguedad” se refiere a que en el cuento se callan muchas cosas puesto que no hay espacio para ello, así que, indirectamente, está relacionada con la economía y también con la brevedad. También se utiliza la metáfora del silencio del relato, como hace Nuria Barrios: “En la escritura tienen tanta importancia las palabras como el silencio. Ésa es la pértiga que mantiene al equilibrista sobre la cuerda. No hay gramáticas ni maestros del lenguaje del silencio. Su uso marca el estilo, la profundidad, la emoción, de quien escribe. Nada ni nadie enseña a manejar los hilos de lo invisible: en ese arte todos somos

---

<sup>737</sup> Pedro Zarraluki, en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 299.

<sup>738</sup> Eloy Tizón, “En breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 298.

<sup>739</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 26.

<sup>740</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

<sup>741</sup> Pedro Zarraluki, en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 299.

autodidactas”.<sup>742</sup> Para Andres Neuman el silencio debe ser cosa del narrador puesto que “Contar un cuento es saber guardar un secreto”.<sup>743</sup>

Ya mencionábamos en el segundo capítulo la ambigüedad del concepto “intensidad”, en el fondo muy vinculado a la economía. Si el arte del buen cuentista consiste en seleccionar las palabras, estas al menos tienen que ser muy sugerentes. Mercedes Abad sugiere, por ejemplo que “cualquier buen cuento tiene una especie de reconcentrada intensidad y que los mejores cultivadores del género son los más dotados para sugerir más con menos, para evocar toda una sinfonía con una sola nota”.<sup>744</sup> Por eso tanto Abad como Pereira vinculan brevedad y economía con el “efecto”, con la emoción prístina: “El cuento quiere producir un efecto y sale a ello como a dar un golpe de mano, que fracasa si se lleva exceso de impedimenta”.<sup>745</sup> Otra forma de definirlo sería: “Un cuento es un chispazo que puede producirse en cualquier parte y ser atrapado en unas pocas palabras sobre un papel de fortuna, a veces sobre la servilleta del bar”.<sup>746</sup> Andrés Neuman es quien se aproxima más al concepto poeniano del efecto pues apela precisamente a su unidad: “La unidad de impresión no nos obliga a una convergencia absoluta de los elementos, las divergencias calculadas también pueden alertarnos sobre el núcleo. Distraer: organizar la atención”.<sup>747</sup>

Sin embargo, las ideas poenianas con las que los escritores parecen estar tan de acuerdo también son objeto de crítica, de hecho Agustín Cerezales, al que hemos citado más arriba, no admite las reglas del efecto y, en cuanto a la economía la aplicará en busca de un diferente objetivo: “Escribir un cuento supone obedecer a una llamada, al clarín de una sensación que se dibuja, que nos reclama, y que sólo admitirá aquellos elementos que

---

<sup>742</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 51.

<sup>743</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, 313.

<sup>744</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

<sup>745</sup> Antonio Pereira en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 233.

<sup>746</sup> Antonio Pereira, “Reflexiones de un escritor de cuentos”, *Op.cit.*, p. 169.

<sup>747</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 315.



nos lleven a su encuentro”.<sup>748</sup> Este autor, en general se distancia mucho de la poética de Poe y defiende la inspiración frente a la necesidad de crear un plan pormenorizado de su estructura donde cada elemento tiene una función. Para Cerezales la intuición puede llevar por diferentes caminos: la circularidad, linealidad, simplicidad o multiplicidad de historias...

Como decíamos antes, nos ha llamado la atención que escasos autores señalen ni la condición de texto en prosa del cuento (Merino, Pombo, Tizón y Vidal-Folch) ni su carácter ficcional (Puértolas, Tizón, Vidal-Folch). No obstante, vamos a profundizar en ello. Podemos intentar justificar esto a que en las poéticas los escritores tienen que ser breves así que, en lugar de acudir a los rasgos esenciales con otros géneros narrativos, prefieren detenerse en los elementos diferenciales. Por ejemplo, el catalán, Vidal-Folch, comienza su poética con una definición categórica: “Un cuento es una ficción en prosa de corta extensión”, el autor no aclara ni parafrasea esta afirmación, da por sentado que con esta frase está casi todo dicho, tan sólo añade a los límites del cuento la importancia del desenlace. Llama la atención que el escritor no elucubre sobre ninguno de los parámetros que emplea, por el contrario, aprovecha los párrafos restantes de su texto para hablar sobre su propia obra.<sup>749</sup> En lo que respecta a la condición del cuento como prosa, esta sale a relucir cuando entra en juego la difundida comparación con la poesía, de hecho, José María Merino se plantea en profundidad las implicaciones estéticas de este símil:

Azorín dijo que el cuento era a la prosa lo que el soneto al verso, pero pienso que esa comparación metafórica no tiene nada que ver con los aspectos formales del cuento y que, por otra parte, no sólo se refiere a la dificultad del género —escribir un buen cuento es tan difícil como escribir un buen soneto—, sino a lo que el soneto tiene de mundo limitado, constreñido sobre todo por la extensión, y donde sin embargo debe expresarse en toda su amplitud la idea poética correspondiente.<sup>750</sup>

El soneto y el cuento se encuentran en las antípodas, uno en verso y otro en prosa, sin embargo comparten la dificultad y la limitación del contenido según su estructura. Por su parte, Pombo se plantea también la comparación entre la poesía y cuento, muy

---

<sup>748</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 101.

<sup>749</sup> Ignacio Vidal-Folch, “La ley de la apoteosis”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 324.

<sup>750</sup> José María Merino, *Cien años de cuento*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

semejantes entre sí aunque la prosa acaba dotando al relato de un tono distinto, de lo que llama, una “voz”:

Es importante porque admite grados de condensación casi poéticos –cosa que no admite nada bien la prosa narrativa en las novelas- y, sin embargo, nunca es un poema: conserva siempre su esencial ritmo narrativo, su voz es viva voz de la prosa y, por lo tanto, natural y no artificiosa, transparente y no traslúcida, como las voces que oímos en los versos.<sup>751</sup>

En este caso, la prosa no proporciona solamente una manera de disponer las líneas, sino que dota al cuento de unas características singulares puesto que, sin duda, se parece más al discurso cotidiano que el verso. De igual forma, Eloy Tizón da por hecho la pertenencia del cuento a los géneros en prosa, una característica que le permite no sólo ser diferente, sino también algunas concesiones: “Al igual que ciertas formas de euforia, el cuento realmente no sirve para nada, ésa es toda su grandeza, ser un lujo de la prosa, pero es que debemos aprender de una vez por todas que lo accesorio de la vida es lo que de verdad le da sentido y resulta más necesario”.<sup>752</sup>

En cuanto a la ficcionalidad, pocas veces aparece señalada como un rasgo definitorio. Eloy Tizón reivindica la condición ficcional del relato puesto que, según su opinión, en los últimos tiempos el relato está yendo por derroteros que no le satisfacen y que contradicen el principio de economía, por eso debería haber: “menos hipocresía y más ficción”, indicando que su verdadera esencia consiste en crear historias.<sup>753</sup> Sin embargo, en otras ocasiones las reflexiones sobre la ficcionalidad están ligadas a otras preocupaciones. Crear una ficción implica, como ya explicara Vargas Llosa en su célebre ensayo, la creación de un mundo posible diferente al real, que en ocasiones puede chocar con sus leyes y formas, de modo que se contrapone a la realidad.<sup>754</sup> Por eso, Juan Manuel de Prada, afirma que su objetivo como escritor, y no sólo del cuentista, consiste en: “instaurar un mundo desquiciado que subvierta las leyes mostrencas de ese espejismo que hemos dado en

---

<sup>751</sup> Álvaro Pombo en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 243.

<sup>752</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 441.

<sup>753</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 442.

<sup>754</sup> Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Madrid, Editorial Seix Barral, 1990.

denominar realidad”.<sup>755</sup> Bernardo Atxaga, también, considera que el cuento implica la creación de un mundo paralelo que comienza y acaba con la primera y la última palabra, a las que representa como metafóricas puertas a este universo:

La primera puerta, puerta de entrada, permitiría el paso del silencio a la palabra, de la realidad a la ficción, del aburrimiento a la alegría; la segunda, puerta de salida, tendría, por decirlo así, forma de tobogán, pues su función consistiría en suavizar la vuelta al silencio, a la realidad y al aburrimiento.<sup>756</sup>

Con frecuencia, en nuestra conciencia, la ficción se semeja a la mentira siendo su opuesto la verdad estableciéndose la siguiente sucesión de ideas: ficción / realidad, mentira / verdad. Escribir un cuento supone crear una ficción o, como dice Soledad Puértolas, emplear la imaginación para crear una alternativa a nuestras vivencias. Para la autora: “El cuento no es crónica, es un producto de la imaginación y responde a la necesidad fabuladora del hombre, acaso más fuerte que su necesidad de ser testigo de la realidad”.<sup>757</sup> Con esto viene a decir que, desde siempre han existido las mentiras y por tanto las ficciones y los cuentos. Por tanto, el misterio de escribir un buen relato, consiste en crear un mundo creíble, tal y como Nuria Barrios pregunta retóricamente “¿quién conoce el secreto de cómo las mentiras inventan la verdad?”.<sup>758</sup> Esta interrogación, al final de su poética, resume las preocupaciones de la escritora y delata, con el término “secreto” la experiencia de un arte inasible y desconocido; por otro lado, también reconoce la capacidad de la ficción de crear un mundo asimilable como verdadero. De su naturaleza ficcional le debe la exigencia de verosimilitud que repiten otros escritores como Andrés Neuman, Josán Hatero o Isabel del Río. El primero juzga el uso de diferentes recursos en el cuento: los personajes, las descripciones, las palabras... en cuanto a los diálogos dice: “Nada más inverosímil que un diálogo demasiado trascendente”.<sup>759</sup> Josán Hatero entre las exigencias del género contempla: “Verosimilitud. No importa qué estés narrando, sea lo que sea debe ser creíble.

---

<sup>755</sup> Juan Manuel de Prada, “Una realidad desquiciada”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 216.

<sup>756</sup> Bernardo Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998, p. 33.

<sup>757</sup> Soledad Puértolas, “La gracia de la vida, la inmortalidad”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 173.

<sup>758</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 52.

<sup>759</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 314.

Si la literatura no crea vida no es literatura, es un juego estéril”.<sup>760</sup> Para Isabel del Río, por el contrario, parece que el cuento no tiene que cumplir necesariamente este requisito; los literatos durante siglos han pretendido mostrarnos las claves de la vida, sin embargo para ella: “El propósito tiene que ser mucho más humano: no ofrecer respuestas ni plantear preguntas sino posponer, de una manera inverosímil pero posible, el desenlace”.<sup>761</sup> En el fondo, la escritora se independiza de las constricciones de la verosimilitud al independizarse del requisito de la credibilidad ya que así el autor tiene un mayor conjunto de opciones.

Tampoco abundan las definiciones que atañen a los componentes de la historia, los escritores prefieren imprecisiones metafóricas en lugar de hablar de los “personajes”, el “tiempo” y el “lugar”. A pesar de todo, algunos nos dan alguna pincelada. En lo que respecta a los personajes, Hatero nos cuenta que su ideal en los relatos consiste en mostrar “unos personajes creíbles” con el menor número de palabras.<sup>762</sup> Neuman opta por decirnos cómo debe comportarse el perfecto personaje: “Los personajes no se presentan: simplemente actúan”.<sup>763</sup> De esta manera, los escritores tampoco gustan de hablar del espacio en los cuentos más allá del rechazo de las descripciones (Neuman y Prada). Lo más cercano que tenemos es el comentario de Pedro Zarraluki en su novela metaficcional en el cual incluye una alusión a cómo debe ser el espacio del relato: “Para escribir un relato necesitamos un buen escenario. Podemos escoger lugares remotos o concebir lugares propicios, pero soy partidario de instalarme en aquellos que, habitados desde siempre por la literatura, nos resultan cercanos y terribles como el recuerdo de algo que ya no existe”.<sup>764</sup> El autor, de esta manera, se aleja de la definición y se aproxima a la preceptiva, a la colección de consejos y nos habla de una noción compleja: la atmósfera del relato, el

---

<sup>760</sup> Josán Hatero, “El reto de la narración breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 146.

<sup>761</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 234.

<sup>762</sup> Josán Hatero, “El reto de la narración breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, 1998, p. 146.

<sup>763</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 314.

<sup>764</sup> Pedro Zarraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Op.cit.*, p. 13

ambiente narrativo. Este aspecto se trata de una esfera distinta sobre las representaciones espaciales y que se relaciona con la recepción de un conjunto de factores anímicos, simbólicos y subjetivos.

Por último, en cuanto al tiempo, Nuria Barrios lo relaciona con la elisión: “Si el silencio es la pértiga del cuentista, la cuerda sobre la que éste camina es el tiempo”.<sup>765</sup> Dos autores, Juan Manuel de Prada y Luis Mateo Díez, aluden al tiempo de la historia a través de la comparación que ya hiciera Cortázar entre cuento- fotografía vs novela- cine.<sup>766</sup> El problema de la economía en el espacio y el tiempo, a la que alude dicha comparación metafórica, es que se ha traducido en la imposibilidad de que un cuento relate una historia compleja ni de que se pueda profundizar en la psicología de un personaje. Juan Bonilla intenta rebatir esta idea preconcebida basándose en sus lecturas:

Hay quien dice que el cuento debe captar un instante, una escena, un momento en el decurso de las vidas de quienes lo protagonizan que sea capaz de decirlo casi todo acerca de ellos: pero conozco cuentos en cuyo interior transcurren cientos de años, y otros –las *Vidas imaginarias*– de Marcel Schwob– que narran vidas enteras en siete u ocho páginas.<sup>767</sup>

Tanto para Isabel del Río como para Soledad Puértolas, el cuento tiene la propiedad de detener el tiempo simbólicamente, de servir de “aplazamiento de la muerte”, es decir “Mientras la muerte amenaza, el contador de historias le vuelve la espalda y habla de otra cosa. No nos engañemos: está hablando de lo mismo, siempre de lo mismo. Y la piedra lanzada al aire cae siempre sobre la realidad”. Esta idea la extraen, en ambos casos, de la imagen de la princesa Sherezade que cada noche lograba escapar a su sentencia de muerte prolongando la narración de un cuento hasta el día siguiente.

Hemos visto como ambas escritoras le concedían le conceden al relato una función. Esta forma de definición inunda muchas de las poéticas quizá por el pragmatismo que se le exige a todo en nuestra sociedad. Los escritores nos cuentan, o bien su relación particular con el género, o bien dibujan una funcionalidad universal, más allá de su subjetividad. La

---

<sup>765</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 51.

<sup>766</sup> Sobre la utilización de la imagen cortaciana hablaremos en el siguiente apartado: Juan Manuel de Prada, “Un arte elusivo”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 378 y Luis Mateo Díez, “Imagen del cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 107.

<sup>767</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 95.

poética de José Ovejero se decanta por la primera opción; según su opinión el relato puede ser una manera de superar nuestras barreras como seres humanos: “Escribir cuentos no me vuelve inmortal, pero sí me hace múltiple, ubicuo. Algo es algo”.<sup>768</sup> El autor ya no busca la ansiada fama en la historia de la literatura, tampoco una forma de detener la muerte, sino que aspira a tener diferentes vidas. La segunda opción permite a los escritores valorar el género relacionándolo con las necesidades actuales. El cuento, por ejemplo, puede aproximarnos al conocimiento de una manera diferente a lo que la ciencia u otras disciplinas permiten. Su aparente pequeñez o nimiedad, tal y como reconoce, Mercedes Abad puede encerrar los secretos que la realidad nos oculta transformándolo en un género privilegiado:

No sé si todas estas sospechas me autorizan a decir que tal vez la grandeza del género breve consiste en que a través de historias aparentemente insignificantes y hasta a veces deliberadamente triviales, el cuento es un magnífico lugar desde el que observar la conducta humana en su insignificancia y su grandeza.<sup>769</sup>

En contraste, para Juan Manuel de Prada el cuento carece de tal capacidad reveladora aunque, en alguna medida, sí que proporciona una leve visión del mundo oculta hasta ese momento, de hecho, según señala, esa pequeña información puede quedársenos grabada de por vida:

El cuento no declara las cosas, ni siquiera las aclara; tan sólo aspira a iluminarlas con un súbito relámpago, antes de volver a sumergirlas en el tenebroso caos del que proceden. Pero basta ese relámpago, o la clarividencia que ese relámpago dejó en nuestras retinas, para que la impronta de ese cuento adquiera relieve en nuestra memoria, crezca como una levadura de revelaciones, colonice esos territorios de zozobra o ensoñación que las buenas lecturas incorporan a nuestro mundo sensible.<sup>770</sup>

Para Soledad Puértolas el cuento tan sólo responde a una necesidad básica del hombre, crear historias, fábulas, narraciones con las que condimentar su existencia, es decir, el clásico *delectare* de todo discurso.<sup>771</sup> Sin embargo, para otros autores lo más importante es el *docendo*, la función ejemplarizante, tal y como resume Álvaro Pombo

---

<sup>768</sup> José Ovejero, “Escribir cuentos”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 205.

<sup>769</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 21.

<sup>770</sup> Juan Manuel de Prada, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 378.

<sup>771</sup> Soledad Puértolas, “La gracia de la vida, la inmortalidad”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 173.

antes de comenzar su cuento: “Confío que sea entretenido y ejemplar”, a modo de la retórica tradicional.<sup>772</sup> Juan José Millás, recuerda el antiguo requisito de la moraleja: “Algunos de esos tratados no excesivamente antiguos, llegan incluso a exigirles una función ejemplarizante”, y señala cómo el relato contemporáneo se ha alejado de esta preceptiva.<sup>773</sup>

También escasean las definiciones en las que se mencione un tema característico del cuento. Los autores son conscientes de la heterogeneidad existente en la materia narrativa actual. De hecho, Isabel del Río afirma la existencia de una gran libertad en el género pues: “Todo se cuenta” y no existe ninguna cortapisa a constriñe la materia a tratar.<sup>774</sup> Sin embargo, algunos autores definen sus preferencias temáticas personales, por ejemplo, Francisco Umbral opina que el relato ha de tratar sobre la vida del hombre contemporáneo.<sup>775</sup>

Otros dos puntos fundamentales forman parte de los tópicos repetidos en las poéticas: la importancia del principio y el final. Estos dos requisitos también forman parte de la herencia de Cortázar pues encontramos repetida la metáfora del puñetazo o el boxeo, en esta declaración de preferencias: “Los mejores cuentos siempre me parecen juguetes letales: aparentemente inocuos e intrascendentes, ligeros y casi triviales, tienen sin embargo, una formidable pegada y a menudo te dejan, al acabarlos, la impresión de un brutal directo en el plexo”.<sup>776</sup> El final es importante para aquellos autores que valoran el efecto ya sea clarividente (Prada) o espectacular (Barrios). Si alguno advierte la importancia del principio esto siempre es para obtener un buen resultado en la última línea.

---

<sup>772</sup> Álvaro Pombo, “Notas en torno al cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 161

<sup>773</sup> Juan José Millás, “El cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 145.

<sup>774</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 234.

<sup>775</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>776</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 26. Nuria Barrios señala igualmente: “Cada relato es un combate de boxeo.” (“El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 51).

Hemos observado que los escritores que conceden importancia al comienzo y el final coinciden en hacer referencia a la oralidad del relato. Las circunstancias de comunicación oral implican tener al auditorio pendiente y la mejor manera es a través de un principio y una clausura sorprendentes que abran un nuevo mundo para el espectador. El cuento literario contemporáneo hereda algunas de estas características, tal y como señala Antonio Muñoz Molina: “El cuento tiene más o menos las medidas de una narración oral, y también el énfasis de un comienzo indudable y de un final definitivo, el érase una vez y el este cuento se ha acabado”.<sup>777</sup> De esta manera, varias características aparecen muy cercanas, tayo como veremos en el capítulo sexto.

En cuanto a los modos de presentación de la historia, hemos visto que entre los escritores se debaten dos opciones estéticas. De la primera sería representante Álvaro Pombo, quien opina: “Para que un cuento sea bueno tiene que ser perfectamente circular y tiene que contener un elemento de enseñanza”.<sup>778</sup> Frente a esto Millás critica en un artículo la esfericidad: “El resultado final, en muchos casos, es que la búsqueda desesperada de artificio ha dado lugar a productos seriamente artificiales”.<sup>779</sup> Este contraste de ideas se debe, fundamentalmente, a que no se trata de un rasgo definitorio del género, sino más bien a una cuestión de gustos en el que entran en juego otros factores como las influencias literarias de los maestros de ambos lados del océano. Más adelante le dedicaremos la suficiente atención a este fenómeno puesto que será uno de los focos de nuestro trabajo. Del mismo modo, nos detendremos en las comparaciones entre géneros: la novela, la poesía, el teatro, y otros subgéneros... están en juego para conseguir el contraste limitador.

Por último, como vimos en el capítulo sobre la teoría del cuento, los escritores recurren a la pragmática del género encubiertamente, es decir, la teoría del efecto realmente plantea una estética de la recepción, de igual modo que algunas definiciones que se centran en el acto de la lectura y en el receptor o en las cualidades del emisor. En cuanto a lo último, hemos constatado que muchos autores señalan el elevado nivel de competencia que

---

<sup>777</sup> Antonio Muñoz Molina, “Contar cuentos”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 161.

<sup>778</sup> Álvaro Pombo, “Notas en torno al cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 161.

<sup>779</sup> Juan José Millás, “Lo que cuenta el cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, pp. 251-253.



requieren los buenos escritores de relatos, como sucede en el siguiente comentario de Antonio Muñoz Molina: “En el cuento los fracasos son fulminantes, pero el éxito casi siempre carece de énfasis, de manera que no es un género muy adecuado para la soberbia o la impaciencia de los escritores españoles, que tienden a desdeñar los saberes de la artesanía”.<sup>780</sup> Creemos que tal tendencia está relacionada con una necesidad general del sistema: conseguir el prestigio del género, un aspecto al que vamos a dedicar el siguiente apartado.

#### LA JERARQUIA DE UN GENERO MENOR: DIFICULTAD, INNOVACION, AUGE E HISTORIA

El análisis cuantitativo nos mostró que en varias ocasiones el término “género” aparecía vinculado con “mayor” o “menor”. Lo cierto es que la jerarquía entre los géneros es uno de los factores fundamentales que rigen las relaciones entre los factores del sistema, tal y como vamos a explicar a continuación.

Ya señalaba Pierre Bourdieu que cuando un artista escoge un repertorio genérico, se sitúa activamente dentro del sistema, llevándose consigo el significado diferencial que implica la elección, esto se debe a que: “La jerarquía de los géneros, y dentro de estos, la legitimidad relativa de los estilos y de los autores representa una dimensión fundamental dentro del campo de los posibles”.<sup>781</sup> El autor tiene ante sí el elenco de posibilidades que ofrece el repertorio genérico, sin embargo, entre ellos la tradición de los géneros ha afianzado una clasificación entre géneros mayores y menores. A la consolidación de unos y otros ha contribuido la tradición teórica clásica heredera de la tríada aristotélica según la cual serían mayores la lírica, el drama, la épica, y menor todo aquello que no se pudiera clasificar y que se desviara del modelo general. Esta taxonomía se aplica entre los diferentes subgéneros. En el caso del teatro, las formas mayores serían la comedia, tragedia y tragicomedia, y menores, la égloga, el drama, el entremés, la farsa... En principio, esta clasificación se basa en que los menores son más cortos que los mayores, y no alcanzan la grandeza e intensidad de estos últimos pero, por otra parte, también son obras supeditadas a

---

<sup>780</sup> Antonio Muñoz Molina en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 193.

<sup>781</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, *Op.cit.*, p. 139.

una necesidad: algunas eran piezas breves que se representaban para entretener al público antes que empezara la obra principal (loas), en los entre actos o intermedio (entremeses) y al final de la obra (sainetes). Claro que, la taxonomía mayor-menor implica, además, una valoración jerárquica de los autores que los cultivan por parte de las instituciones debida al diferente grado de capital simbólico que poseen las diferentes formas, esto lo podemos apreciar en que hay géneros que le ofrecen al autor la posibilidad del prestigio y la fama, de trascender culturalmente, mientras que otros llevan a la divulgación de masas.

En lo que respecta al cuento, éste ha sufrido todas las consecuencias e implicaciones que entraña el ser tachado como género menor, no sólo por su tamaño, o porque muchas veces esté supeditado al encargo, sino también porque puede confundirse con el cuento infantil. De ahí que en las poéticas del cuento encontremos varias apologías de las características del género, de sus diferencias y virtudes, de una defensa de su capital simbólico en contra de todo aquello que lo ha podido degradar en el escalafón de las formas artísticas. Por ejemplo, Ana María Navales reivindica su independencia: “El cuento es un género literario específico, como lo ha sido siempre, que muestra síntomas de revitalización tras una etapa en que no había gozado de mucha atención por parte de los editores ni de la crítica o los estudiosos de la literatura”.<sup>782</sup>

Por mucho que intentemos buscar a los culpables de esta deficiente situación en el mercado y las instituciones, a veces son ellos mismos quienes no ayudan a la hora de revalorizar el género. Un tópico que hemos localizado en algunos prólogos, como el de Antonio Muñoz Molina Javier Marías o Rosa Montero, es que el cuento se trata simplemente de un territorio para el tanteo con formas, recursos y argumentos que luego desarrollan en sus novelas.<sup>783</sup> Hay que entender que ambos escritores se han acercado al género en escasas ocasiones ya que su obra consta fundamentalmente de novelas, además de sus intervenciones periodísticas. Tal práctica, que en principio no debería afectar la consideración del cuento, acaba perjudicando a otros escritores en tanto en cuanto el género

---

<sup>782</sup> Ana María Navales en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 211.

<sup>783</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 28 y Rosa Montero, *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*, *Op.cit.*, p. 9.

es considerado como el resultado inconcluso, es decir, el sondeo o esbozo de una obra de mayor extensión. Esto provoca que el campo literario se ningunee al escritor de cuentos, independientemente de su calidad, ya que siempre le quedará la “asignatura pendiente” de una novela. Dos escritores describen situaciones ante los medios de comunicación que reflejan la pervivencia de esta idea. Juan Bonilla ha sufrido en su propia piel el menosprecio que padecen los escritores de cuentos por tratarse, precisamente, de un territorio para el ensayo de intenciones. En una entrevista concedida a Santiago Velázquez Jordán dice: “Me parece absurdo que se relacionen cuentos con novelas, y que cuando publicas un libro de cuentos te digan que está bien, pero que hasta que no escribas una novela, no demuestras lo que vales como escritor como si a estas alturas no hubiera existido Borges”.<sup>784</sup> Otro joven escritor, Hipólito G. Navarro, nos relata una situación muy semejante:

Es habitual, por ejemplo, que para congraciarse con un cuentista la gente haga un elogio del género breve, arguyendo, entre otras tonterías, que es mucho más difícil escribir un buen cuento que una buena novela, para acto seguido y casi sin transición preguntar: “por cierto, ¿cuándo vas a escribir una novela?”, de lo que cabe deducir que tal vez te consideran un mal cuentista y, henchidos de sentimientos cristianos, te sugieren que pruebes suerte con la novela.<sup>785</sup>

Como vimos en el tercer capítulo, las empresas con capital económico rechazan el género debido a la escasa rentabilidad que aparentemente tiene el género (ya hablamos, sin embargo, de algunas editoriales que han convertido en el cuento en su mejor baza). El problema es, además, que los escritores ante estos comentarios ven peligrar no sólo su capital económico difícilmente alcanzable, sino su capital simbólico.

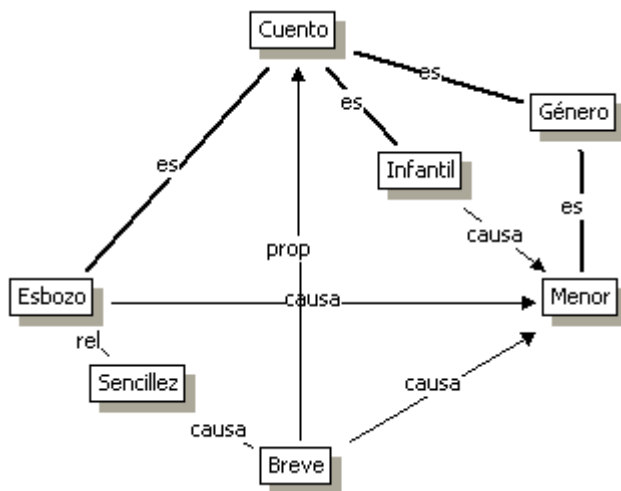
En resumen, los factores que contribuyen a que el género cuento sea considerado como “menor” son: su relación con la literatura infantil, su brevedad, y su carácter de esbozo.

---

<sup>784</sup> Santiago Velázquez Jordán, “Juan Bonilla”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bonilla.html> (visitado el 10 de septiembre de 2008).

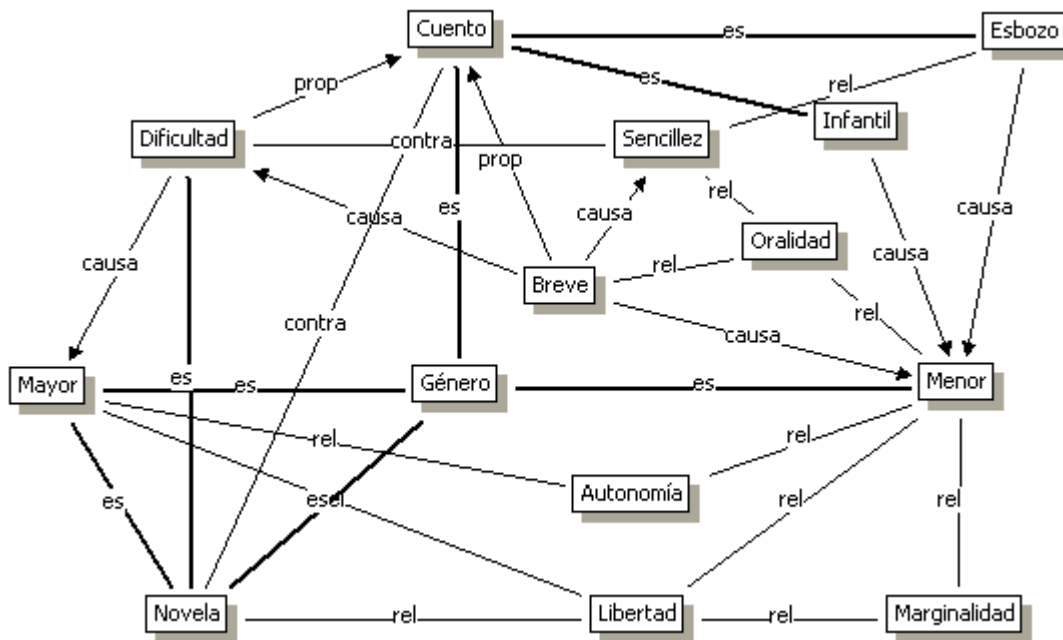
<sup>785</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 26.

### Esquema 3



Algunas maneras para salvaguardar este prestigio del género consisten en, como veremos a continuación: reivindicar su papel minoritario y marginal, resaltar su autonomía.

### Esquema 4



Por ejemplo, los escritores de cuentos muestran su desinterés por lo económico, tal y como plantea Eloy Tizón:

Hay una suerte de Ley Seca no escrita en el mundo de las letras españolas cuyo primer mandamiento aconseja: “No escribas cuentos”; seguido de la siguiente advertencia: “Y si lo haces, que sea bajo tu responsabilidad exclusiva”. Conviene hacer caso a las encuestas de opinión y dejarse de lirismos y escribir necio y todo eso, si no se quiere caer en una pobreza heroica. Escribir cuentos conduce a esto: a convertirse en una figura excéntrica y marginal, incluso para uno mismo. La soledad. Las calles. Los fantasmas.<sup>786</sup>

No hay que olvidar que, lo que define en mayor medida la condición de “menor” del cuento es la existencia de una hermana la novela. El lastre de su “pariente” queda patente en las comparaciones entre el cuento y novela que dejan al cuento como un género inacabado, un fragmento inconcluso de ficción, tal y como ha señalado Mercedes Abad quien contrasta los dos géneros: “Una novela se propone dar la vuelta a un mundo; un cuento, en cambio, nos ofrece sólo un fragmento de vida”.<sup>787</sup> Para contrarrestar esta crítica velada, la autora alaba a continuación la profundidad de las emociones que suscita: “si además de conocer las leyes de la poesía y de la novela, el cuentista tiene dotes de artillero y calcula bien la dosis de dinamita, conseguirá que su artefacto narrativo actual (Cortázar *dixit*) “como una explosión que abre de par en par una realidad más amplia”.<sup>788</sup> En otras épocas se desconfiaba de las posibilidades compositivas de belleza, emoción y humanidad del cuento frente a otros géneros, por eso los escritores intentarán defender su riqueza simbólica. Para rebatir la jerarquía arriba mencionada, Javier Tomeo apunta igualmente que la brevedad supera con creces los efectos de una obra extensísima: “Apenas un guiño literario, es cierto, pero que, en ocasiones, compiten ventajosamente con otras ficciones literarias más pretenciosas y, por supuesto, más extensas, que se pasan centenares de folios rizando innecesariamente el rizo. Me parece injusto que haya quienes los consideren un género menor”.<sup>789</sup> La brevedad se transforma en estas poéticas que hemos recogido en un aspecto positivo del relato por ser el resultado de la síntesis compositiva. De hecho, el mejor procedimiento para reivindicar su valor es apelar a su autonomía y diferencia: algunos de estos argumentos son que el cuento tiene reglas propias, discurre por cauces

---

<sup>786</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, pp. 442-443.

<sup>787</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>788</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>789</sup> Javier Tomeo, “Apenas un guiño literario”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 181.

diferentes, de ahí que la propia elaboración de una poética independiente contribuya a manifestar su valor.

Mientras que para el campo literario el carácter de prueba o esbozo del género tenía consecuencias negativas, los escritores transforman esta característica en un valor positivo al relacionarlo con la libertad creativa, tal y como hace Agustín Cerezales en una nueva comparación con el género novelístico: “El cuento permite experimentar, indagar nuevos territorios narrativos, con mayor flexibilidad que la novela. Y esto, en un momento de tránsito como el que vivimos, lo hace especialmente atractivo”.<sup>790</sup> Sin duda todos somos conscientes de que cualquier mención a la “libertad” supone un reclamo eficaz, pues es divisa trascendente para el hombre actual, es decir, un valor presente en sus ideales. Al relacionar el género cuento con la libertad se enriquece con todas las connotaciones positivas del término en la actualidad. Se tiene la idea de que, de acuerdo con nuestro sistema de valores democráticos, la libertad conduce a la felicidad puesto que es patrimonio de las personas con la facultad de realizar algo por sí mismas, por iniciativa propia. En una recreación mayor, José Ovejero nos habla de los sentimientos positivos que suscita esa sensación de libertad:

¿Y los cuentos? Son un subterfugio que hace las limitaciones de la vida y la escritura más llevaderas. Como aventuras amorosas fugaces, te permiten la fantasía de que, si quisieses, podrías acumular diferentes existencias. Yo me pongo a escribir cuentos y me siento libre. [...] Qué libertad, calzarme sucesivamente todas esas vidas, cambiar de estilo de humor, pasar del delirio a la tristeza, de la obscenidad al recogimiento, del pánico a la carcajada. Porque escribir cuentos es como cambiar continuamente de pareja, de lugar, de ocupación, de conciencia. Una novela, una buena novela, exige entrega, constancia, convicción, un proyecto sólido; como un matrimonio – como un buen matrimonio-. Pero en los cuentos entro y salgo casi cuando quiero, hago de la inconstancia virtud, invento continuamente las leyes, interrumpo sorprendentemente el desenlace y me marcho a otra cosa, a otra vida.<sup>791</sup>

El efecto de estas palabras es intensificado al recoger una comparación con la novela, supuestamente el género con mayores posibilidades narrativas. De acuerdo con el principio de libertad, el autor idealmente debería seleccionar el género según sus necesidades expresivas demostrando su independencia del campo del poder literario, de

---

<sup>790</sup> Agustín Cerezales en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 65.

<sup>791</sup> José Ovejero, “Escribir cuentos”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 14.

esta manera escoger un género minoritario, con pocos lectores, difícil, supondría una transgresión que Care Santos describe con una metáfora sexual: “Para mí, escribir cuentos es como tener un amante. Uno conoce las astucias del placer y la magia de las palabras, que sabe convocar en tu cuerpo todos los aquelarres sin que su entrega se enturbie con preguntas ni respuestas. Y al que amas, claro, porque las cosas se hacen bien o no se hacen”.<sup>792</sup> En contraste la novela sería el género al que el escritor sucumbe por motivos alimenticios: “es el esposo abúlico que te espera cada día en casa. O como la esposa con bata de boatiné y rulos enredados. Y también con una buena renta, talento en la cocina, simpática con tus amigos, a la que te unen muchas cosas: la más importante de todas, la hipoteca”.<sup>793</sup>

Antonio Muñoz Molina reivindica también la libertad del género ya que le permite indagar caminos vedados en otros géneros, por ejemplo, puede tratar temas poco habituales que en sus novelas, de marcado corte autobiográfico, no aparecen:

El cuento, por lo común, impone menos, parece más propicio para la tentativa o la aventura, incluso para la ironía, o para lo fantástico. Mucho antes de que empezara a surgir algo de humor en mis novelas, ya lo había en algunos de los cuentos que iba escribiendo. En cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta.<sup>794</sup>

Sin embargo, muchas de las composiciones que hemos recogido son el fruto de encargos, proyectos para concursos o acuerdos editoriales, lo cual hace cuestionarnos la supuesta independencia real del género. En verdad, el género ha perdido libertad pues su publicación está, en muchos casos, supeditada al requisito de crear una unidad vendible, esto es, los cuentos ya no son unidades autónomas, sino que acaban construyendo volúmenes cohesionados por diferentes recursos (sobre este aspecto hablaremos en el capítulo quinto).

---

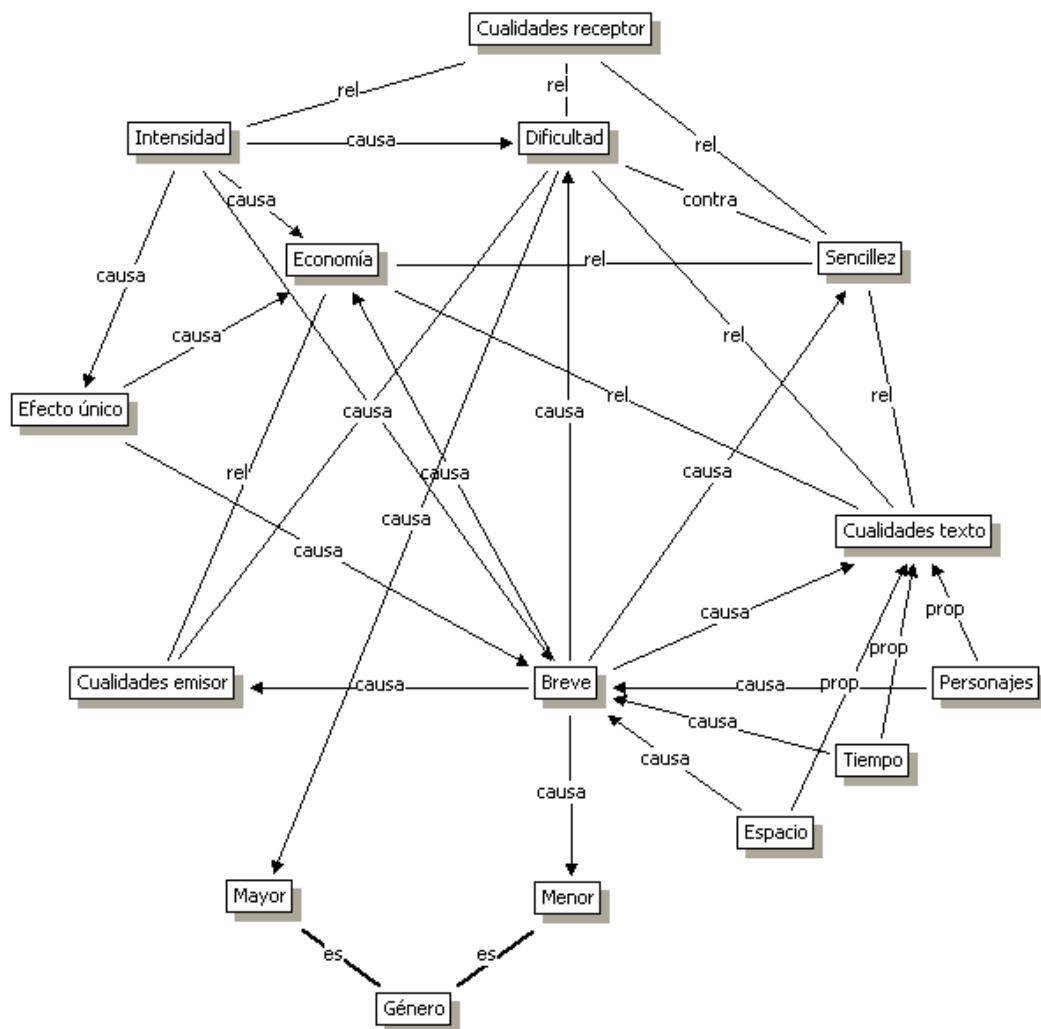
<sup>792</sup> Care Santos, “Estallido sentimental, pero cierto: o poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 427.

<sup>793</sup> Care Santos, “Estallido sentimental, pero cierto: o poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 427.

<sup>794</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 28.

Por otra parte, como señalamos arriba, puede que el argumento más empleado para reivindicar su valor sea aducir a la dificultad del género en todas sus dimensiones, lo cual pone en juego todas sus características.

### Esquema 5



Por un lado, hace falta difundir la idea de que el cuento se trata de un género exigente que requiere un lector avezado y hábil que sepa introducirse en los mundos ficcionales y que logre colocar cada pieza en su lugar. Pedro Zarraluki define su singularidad:

Hoy en día, hay en España muy buenos narradores de relatos, pero la eclosión de este género no se ha extendido aún a un público mayoritario. Ignoro si eso es posible. En cualquier caso, el lector de



relatos no puede tener un carácter dócil y acomodaticio. Ha de estar dispuesto a aportar tanto o más que el autor. Aunque magnífica, no deja de ser una limitación.<sup>795</sup>

De este modo, el cuento está dirigido a un público minoritario pero selecto, esto es: con un mayor poder dentro del campo de producción restringida. La posición del lector ante un cuento ha de ser la de un participante activo en un juego que se preocupa por reconstruir los significados. El autor procurará no dejar ni un resquicio donde pueda entrar el aburrimiento o el cansancio en la recepción: “Escribir relatos podría ser adictivo si no fuera condenadamente difícil obtener un buen resultado. El fin del cuentista es el mismo que el del novelista: atrapar, fascinar al lector. El peligro que ambos corren es también idéntico: que el hálito se convierta en halitosis”.<sup>796</sup> Para “conquistar” al lector, el cuento ha de ser como los buenos amantes y cautivar desde el comienzo pues, por otra parte, el lector contemporáneo, al tener menos tiempo, es más crítico a la hora de cribar sus lecturas.

De forma semejante, las poéticas de los cuentistas intentan resaltar el papel del escritor aduciendo la dificultad del género. Tomemos por modelo la siguiente declaración de Esther Tusquets: “Lo mismo que en cualquier otra época, el cuento es un género difícil y que plantea, a mí por lo menos, un reto sugestivo”.<sup>797</sup> En la opinión de Pereira: “El arte del cuento, para mí, en el momento actual es un desafío que me tiene inquieto, buscador, inconformista, crítico... O sea, joven”.<sup>798</sup> Este comentario, además de una posible *captatio benevolenciae* a su labor como cuentista, pone de manifiesto que el cuento, aunque género menor, sirve para que un escritor veterano siga siendo “joven”, es decir, permanezca en la vanguardia. Esto es posible ya que, según lo apuntado arriba, su hipotética marginalidad le permite recoger los experimentos literarios en su proceso de cambio. Ana María Navales suma al valor de “evolución” (al hablar de la superación del realismo del medio siglo) el de “innovación”:

---

<sup>795</sup> Pedro Zarraluki, “El corazón del relato”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 185.

<sup>796</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, pp. 51-52.

<sup>797</sup> Esther Tusquets en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 285.

<sup>798</sup> Antonio Pereira en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 233.

El cuento literario moderno, en su despegue del costumbrismo, del realismo crítico, dentro de su natural evolución, paralela a la de la novela, capaz de asimilar todas las nuevas conquistas expresivas y de propiciar hallazgos propios, está en la vanguardia de la narrativa actual. Como ha dicho F. Umbral, es “el género que mejor se corresponde con el estado de conciencia del hombre de hoy”.<sup>799</sup>

De esta manera, la brevedad ya no hace que se incline la balanza hacia el lado del género menor, sino que, por el contrario, reivindicando su dificultad los autores logran que el peso se decante hacia los géneros mayores.

Todos los argumentos mencionados hasta el momento buscaban revalorizar el género, colocarlo en una situación jerárquica diferente dentro del sistema global de géneros, pero existe otra posibilidad para justificar su valor: anular la diferencia “mayor”/ “menor” y reivindicar que desde cualquier género, sea cual sea su condición, se pueda desarrollar un producto que alcance cotas de perfección formal y conceptual. Nada justifica que sigamos creyendo que el cuento es inferior, puede que precisamente su estética nazca de esa condición menor, tal y como dice Mercedes Abad al final de una larga reflexión:

Sin embargo, tras tanta lamentación, últimamente me ha dado por pensar si el cuento no será, en efecto, un género menor cuya mayor grandeza estriba precisamente en eso, en ser un género menor. ¿No será que, al no aplastarnos con la noción de su propia importancia, el cuento nos hace más libres, más audaces y más proclives a jugar y a transgredir con la mayor desfachatez? ¿No será que, al ser considerado menor, nos libera y protege de la pesadez de la trascendencia, de la pedantería, de la fatuidad y de lo pretencioso?<sup>800</sup>

A lo largo de todo este epígrafe hemos explotado la sospecha de que bajo las definiciones del género, bajo todo el discurso de las poéticas, latan los intereses de unos artistas por reivindicar el valor de su objeto artístico. Nuestra lectura perversa de sus intenciones responde a la metodología empleada, sin embargo un autor como Pedro Ugarte, escritor que padece los problemas de este sistema literario, somete su propio discurso a estas mismas reflexiones: “El cuento es un género mayor, pero la constatación es sospechosa. Como aquella de que los negros son igual de inteligentes que los blancos. De la gente que declara estas obviedades hay que desconfiar. En consecuencia, la reputación del cuento, en el mundo literario, es parecida a la de los negros en ciertos estados de la Unión”.

---

<sup>799</sup> Ana María Navales en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 211.

<sup>800</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, pp. 19-20.

Como vemos busca desenmascarar los tópicos de las poéticas, por ello ataca a su base: “El cuento está considerado como un género difícil. Y sin embargo, milagrosamente, un buen lector descubre más cuentos excelentes que excelentes novelas. No dispongo de mayor estadística que mi propia biblioteca. ¿Qué le dice la suya?”<sup>801</sup>

Como hemos visto líneas arriba, los escritores protestan por el escaso interés que el mundo de las editoriales demuestra por el género, sin embargo, queda la posibilidad de que el cuento encuentre el reconocimiento en otros frentes. Ya vimos en el segundo capítulo que durante buena parte de los ochenta y los noventa la crítica mantuvo en activo la siguiente cuestión: “¿Existe un auge del cuento?”. Los argumentos se acumulaban y distinguían los diferentes factores del sistema: ¿es un auge en el interés de público y editoriales, la calidad de los autores, la proliferación de premios...? Las opiniones a favor y en contra debatían cada aspecto, sin embargo, lo importante no era la respuesta sino que la cuestión siguiera en el aire proyectándose. Del mismo modo, los escritores recogían en sus poéticas este debate, así Javier Tomeo reconocía el fenómeno: “El cuento, en la actualidad, goza de cierto auge, o por lo menos parece que está liberándose de la etiqueta de “género menor” que le fue adjudicada durante varios lustros”.<sup>802</sup> Por otro lado, Marina Mayoral, defendía directamente la existencia de dicho auge centrándose en las mejoras del mercado:

En estos últimos años, coincidiendo con el auge de la narrativa corta en todo el mundo, empiezan en España a abrirse de nuevo, poco a poco, aquellos cauces que dan salida a este género: revistas ilustradas y dominicales de diarios incluyen, sobre todo en verano, cuando escasean las noticias, relatos literarios.<sup>803</sup>

Claro que, el debate se centra en el término “auge”, no en el éxito ni la supremacía del género. El uso de esta palabra indica que la fama del cuento se encuentra en potencia, es un paso más a seguir, pero todavía no se ha logrado. En realidad, al sistema le interesa que no exista acuerdo, que el auge esté en constante peligro y debate, pues en cierto modo la marginalidad, como ya dijimos, confiere al género un mayor capital simbólico. Si el cuento

---

<sup>801</sup> Pedro Ugarte, “Cuanto menos, mejor”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan, Ibid.*, p. 312.

<sup>802</sup> Javier Tomeo, “Apenas un guiño literario”, *Lucanor, Op.cit.*, p. 181.

<sup>803</sup> Marina Mayoral en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo, Op.cit.*, p.135.

es rechazado por las editoriales, seleccionarlo como opción literaria implica rechazar el capital económico a favor del capital simbólico. Lo que define y diferencia a todo campo cultural, incluido el literario, lo que lo hace especial, es precisamente la búsqueda de la autonomía con respecto a los otros campos. Su objetivo es regirse por sus propias reglas y no estar sometido a más criterios que los suyos propios. En consecuencia, siguiendo la lógica del campo de producción restringida se valorará más al autor que ajeno a las demandas del mercado y la valoración de las instituciones, incida en el género de una manera exclusiva como hiciera en su momento Borges. En nuestro corpus encontramos algunos de estos raros casos: Pereira, José Jiménez Lozano, Juan Eduardo Zúñiga...

José María Merino plantea otra manera de sublimar el valor simbólico del género colocándolo como un hito de la evolución de la cultura. La idea la repite en varias ocasiones, en 1991 para la revista *Lucanor* dice: “Desde otra perspectiva, creo que en la abundancia y calidad de los cuentos –los relatos breves- está un testimonio significativo del vigor de cualquier literatura”.<sup>804</sup> Un año más tarde, en la antología *Cuento español contemporáneo*, reafirma esta opinión en la cual defiende la importancia de la brevedad:

... Para la buena salud literaria de una cultura es imprescindible la presencia y vitalidad del cuento. El esplendor contemporáneo de las literaturas iberoamericanas no puede comprenderse sin recordar nombres de cuentistas como Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Juan Carlos Onetti, Horacio Quiroga o Julio Ramón Ribeyro, de obra menor por su tamaño, pero grande y sólida por su significación. Y es que la literatura –al contrario que el deporte- no es cuestión de músculos, y tampoco la mayor envergadura física mejora necesariamente la calidad de sus productos.<sup>805</sup>

En su artículo, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, Even-Zohar señalaba la importancia de la literatura como factor para la cohesión socio-cultural, es decir, permite que exista un sentimiento de solidaridad entre un grupo de personas, sin que sea el único o más importante.<sup>806</sup> Claro que, las características de esa literatura definirán también la condición de la misma, puesto que existe una jerarquía de culturas, generada por la desigualdad de las relaciones y las circunstancias de la historia.

---

<sup>804</sup> José María Merino, “Contar historias”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 125.

<sup>805</sup> José María Merino en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, pp. 143-144.

<sup>806</sup> Itamar Even-Zohar, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”, *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.

¿Qué tipo de sociedad implica el vigor del cuento literario, tal y como señalaba José María Merino? En primer lugar el género, escrito y minoritario, confiere a una cultura el capital simbólico de los productos al margen del campo del poder y del mercado, por lo que su cultivo implica una sociedad en la que no todo producto ha de estar sujeto a un fin práctico.

Hoy en día, el capital simbólico de una cultura depende de la posición de sus grupos de poder y su vinculación con agentes con capital simbólico. En cuanto a los primeros, no podemos negar que las grandes empresas definen actualmente las tendencias dominantes en muchos aspectos de nuestra vida cotidiana, de modo que, afectan también en los contenidos de la cultura de los países, de hecho, ellas controlan los precios y, por tanto, la accesibilidad de los objetos, su calidad, es decir, su permanencia, etc. Además, los grupos de poder económico y político influyen en la generación y producción simbólica en el seno de cada sociedad (dividida en naciones, regiones y pequeñas localidades), véase el ejemplo de política cultural de muchas autonomías que contribuyen a la difusión de los autores autóctonos, en sus manos también están muchas de los medios de comunicación y de las editoriales. De la suma de estos factores y otros que seguramente escapan a nuestra valoración, existe una jerarquía entre zonas geopolíticas y, también, entre países dentro de las mismas. De hecho, la rapidez y fuerza con la que se difunde la cultura norteamericana fuera de sus fronteras se debe, sin duda, al vigor económico de sus empresas y a la hegemonía sobre los medios de comunicación y diversión, entre otras razones. Esto se refleja en el sistema del cuento en la difusión de los narradores norteamericanos entre nuestros escritores, tal y como veremos en el capítulo sexto. Pero además estos autores han logrado alcanzar el poder simbólico de la innovación y la vanguardia. La cultura del cuento en España ha tenido quizá un desarrollo distinto a América, con menor atención por parte de las instituciones y el mercado, por eso la situación del género en estos campos es la meta a conseguir. Para el autor gallego, que en España se cultive un cuento de igual calidad que en hispanoamerica nos coloca en un buen lugar dentro de los movimientos literarios actuales. Esto se debe a que los cuentistas hispanoamericanos son modelos ya que durante mucho tiempo han acumulado el capital simbólico de la vanguardia y la originalidad. La calidad literaria de estos cuentos no es más que otro concepto inasible en el que pueden confluir los valores antagónicos actuales que contemplan desde la belleza a la fealdad, la verdad y la mentira, siempre presididos por la originalidad. Antes del siglo XIX los autores

creaban de acuerdo con géneros y estilos vigentes, procurando que el resultado cumpliera las máximas de la belleza o la verdad, sin embargo en esa época se difundió la voluntad de hacer algo nuevo a cualquier precio. De este modo la originalidad añadía capital simbólico a una obra y a su agente productor, pero también se convertía en un fin cada vez más inalcanzable.

La costumbre de recoger en las poéticas una breve reflexión sobre la historia del género también está en consonancia con la reivindicación del valor del género. En estos casos podemos ver sus orígenes planteados siguiendo alguno de estos dos supuestos: A) el cuento nace en la oralidad y su vertiente escrita no es más que una continuación del mismo, B) el cuento literario ha cambiado sustancialmente, sobre todo a partir del siglo XIX, distanciándose de su manifestación oral. Cualquiera de ambas visiones es planteada con cuidado de que el género salga bien parado en su genealogía. En el caso de contigüidad, el género adquiere el valor de los ancestral y primigenio pues está difundido el tópico de que la oralidad es más natural, menos compleja, y más inocente:

Y a caballo entre la tradición oral y la escrita son también cuentos la leyenda, la parábola, la alegoría. Hasta son cuentos las versiones menores de éstas: la plática, el conciliábulo, la historieta, el juego de palabras, el trabalenguas, el chisme. Todo se cuenta. Desde lo íntimo a lo general, desde lo que no tiene importancia hasta lo que cambiará nuestra percepción de las cosas para siempre. Y todo se cuenta de muy distintos modos: el cuento hablado y el escrito, el transmitido en voz baja al oído, en tablillas, con partitura, en iconos, en la mirada, con el abrazo.<sup>807</sup>

Habría que plantearse la imposibilidad de rechazar un género que domina toda nuestra manera de pensar. Cuando en las poéticas del cuento el género nace de la oralidad, no es síntoma de anquilosamiento alguno, sino la pervivencia de las mencionadas características positivas de esta cultura y de este medio de transmisión.

Cuando, por el contrario, se señala el punto de inflexión del cuento decimonónico en la historia del género, se marca este cambio con todos los factores positivos de la evolución: por un lado, crea diversidad a través de la modificación y la adaptación, por otro lado, la evolución genera progreso y superación, las nuevas formas sobrepasan a las antiguas. La adaptación para Marina Mayoral sería a las circunstancias de la vida actual:

---

<sup>807</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 234.

En el siglo XIX, cuando la vida del mundo empieza a acelerarse, el cuento adquiere personalidad propia. Hasta ese momento había tenido cultivadores aislados, aunque geniales. Nuestro don Juan Manuel con *El conde Lucanor*, Boccaccio con el *Decamerón* o Chaucer con los *Cuentos de Canterbury*, son antecedentes ilustres del cuento literario, pero serán las grandes figuras del siglo pasado Hoffmann, Poe, Maupassant, Pardo Bazán, Chejov, Oscar Wilde, quienes creen las bases del cuento como género literario y lo lleven a su plenitud.<sup>808</sup>

Las siguientes fases del género que apunta la escritora son un paso más en la evolución, la etapa de auge actual sería el resultado definitivo de este *crescendo*. Al derivar los cambios del cuento de los fenómenos sociales, la escritora vincula el género en las preocupaciones del mundo contemporáneo y reivindica su vigencia, su actualidad, su valor en definitiva. La misma autora en esta misma poética dice líneas más abajo que el cuento tiene capacidad para transmitir el ritmo de la vida contemporánea al lector contemporáneo: “El cuento es el género del siglo XXI. En un mundo cada vez más acelerado el arte ha de refugiarse en formas rápidas, concisas, que transmitan de forma inmediata, sin pérdida de tiempo aquello que el artista tiene que decir”.<sup>809</sup> La prisa define nuestra relación con el mundo que nos rodea: corremos para ir a trabajar y también para descansar. Horarios imposibles, días o semanas enteras sin ver a padres, hermanos, amigos y parejas, las aficiones personales están relegadas por el trabajo. Este estilo de vida imperante exige demasiado y en áreas diversas: familiar, laboral, de pareja, social, el cuento en su brevedad parece estar a la altura de las circunstancias. Sin embargo, la realidad es que el género no tiene más lectores por este motivo, sino todo lo contrario: “En el momento actual se escriben muchísimos cuentos, más que en cualquier otra época de la literatura, pero, váyase a saber por qué, interesan menos a los lectores”.<sup>810</sup>

Resumiendo lo visto hasta el momento, los argumentos que emplean son diversos y forman, en definitiva, un sistema complejo en el que los valores se entran los unos a los otros, tal y como hemos presentado en el siguiente esquema, que no es sino una nueva visualización de los empleados hasta el momento.

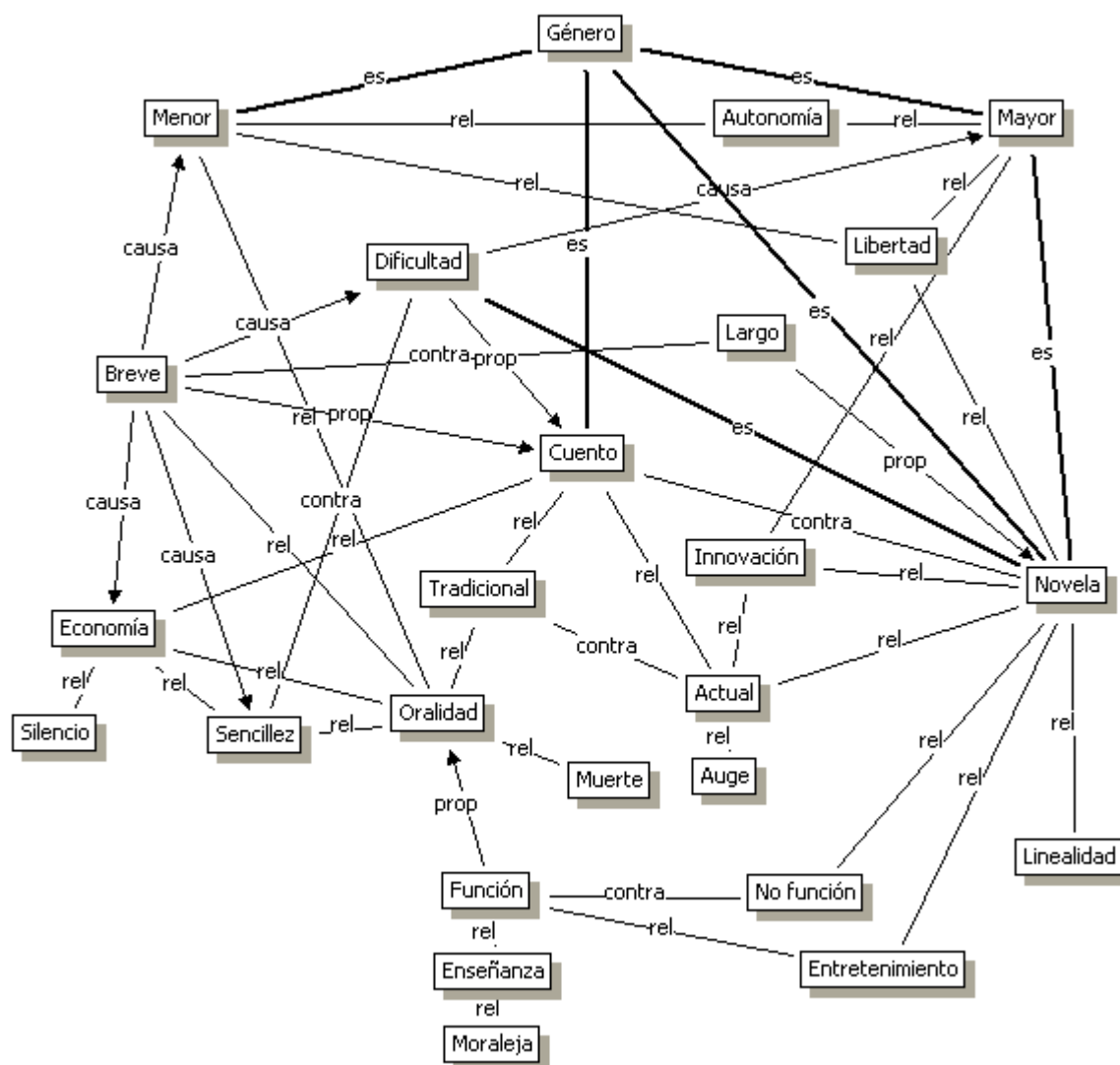
---

<sup>808</sup> Marina Mayoral en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 135.

<sup>809</sup> Marina Mayoral en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 136.

<sup>810</sup> Esther Tusquets en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 285.

**Esquema 6**



Esta representación es, tan sólo, una de las posibilidades que ofrece el sistema, en primer lugar, debido a su parcialidad ya que cada factor podría implicar nuevos elementos y relaciones (por ejemplo no aparecen ni la intensidad ni el efecto único que ya hemos recogido en el esquema 2 y que están muy relacionados con la brevedad), también nos faltan las relaciones con otros géneros. En segundo lugar, nosotros hemos focalizado la presentación en la cuestión de la jerarquía de géneros lo cual ha influido en la disposición de los elementos; esto quiere decir que podríamos reorganizarlo en torno a otro núcleo, ya que, como dijimos, ningún factor es más importante que otro, simplemente, ha sido nuestro



interés particular lo que ha marcado esta representación. En el capítulo sexto ampliaremos este esquema con otras cuestiones relacionadas.

## LA RETÓRICA DE LAS DEFINICIONES

En el análisis del discurso de estas poéticas, el lector no sólo encuentra la repetición de determinados temas o asuntos, sino que se reiteran algunas frases, expresiones, planteamientos... Por supuesto, las semejanzas pueden estar motivadas por el idéntico objetivo que recorre esos escritos, pero en realidad estas similitudes ponen de manifiesto la existencia de un repertorio, de una tradición en este discurso. Los autores no parten de cero, como en cualquier otro género tienen a su disposición las aportaciones que otros han creado con el mismo fin, es su decisión el adoptarlos, seguirlos, refutarlos o ignorarlos.

Pero, como decíamos en el capítulo primero, la búsqueda de la expresión perfecta que defina el género no sólo responde a la necesidad de ser “preciso” sino también a la de ser “original” de ahí que a estas afirmaciones no se las pueda juzgar con los criterios de aceptabilidad de otras definiciones más científicas, sino con los criterios estéticos que exige el sistema literario. En este sentido Cortázar nos dejó como legado tanto unas expresiones concretas como una manera de hacer las definiciones que se ha convertido en hábito entre los escritores y que consiste en la creación de expresivas metáforas que representen al género. Esta costumbre, por supuesto, también tiene sus detractores. Hipólito G. Navarro opina que se ha llegado al extremo de que las poéticas son un “juego para ver quién logra más metáforas inéditas al abrazar el problema desde esa vertiente tan común de explicar no ya de qué cosa sea el cuento sino qué es el cuento «frente a» la novela y el verso, que también son ganas de marear la perdiz”.<sup>811</sup>

Claro que, recurrir a una metáfora en una definición no es un recurso heredado exclusivamente de Cortázar, sino que esta figura permite establecer relaciones con elementos u objetos de los que el lector, supuestamente, tiene mejor conocimiento sobre sus límites. La metáfora nos ayuda en los casos en los que el objeto tiene algo de inefable, por eso cuando Nuria Barrios nos habla del silencio en el relato, utiliza la siguiente imagen:

---

<sup>811</sup> Hipólito G. Navarro, “Abuela Tecla: Una poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 167.

“Ésa es la pértiga que mantiene al equilibrista sobre la cuerda”, con la que alude a la difícil labor del cuentista y a la importancia de este recurso.<sup>812</sup> Recordemos la conocida opinión de Lakoff y Jonhson para los que nuestro sistema conceptual, que es central en la definición de las realidades cotidianas, influye en nuestra manera de ver el mundo, así “nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con las personas”.<sup>813</sup> Por otro lado, para estos autores todos los procesos del pensamiento humano se definen a través de un sistema conceptual metafórico. La definición genérica a través de metáforas es una manera de aplicar nuestro procedimiento más habitual para comprender el mundo, la metáfora ejerce una función cognitiva, pero esa no es sólo su función, también tiene un valor estético indudable y por ello es un mecanismo retórico y poético de primera magnitud al que recurrimos continuamente cuando llevamos a cabo la función poética del lenguaje o cuando queremos ver un objeto desde una perspectiva distinta a la habitual.

Dentro de las metáforas que aparecen hemos encontrado repetidas aquellas que aparecieron en las lecciones universales que Cortázar pronunció en Cuba. Una metáfora es seleccionada, de entre el arsenal de metáforas de una lengua, dependiendo del contexto comunicativo. Cortázar hizo lo propio ante su auditorio cubano con el que compartía el mismo sistema conceptual, lo cual le permitió representar el efecto como un “impacto”, asegurándose así la comprensibilidad de la misma. Como esta propuesta fue rápidamente adquirida por los lectores sucesivos de su poética, esa metáfora ha entrado a formar parte de los *topoi*, del sistema de definición del cuento, al ser semilexicalizada. De esta manera se ha difundido la personificación del género breve el cual puede: “ganar por knockout”, aludiendo al efecto del cuento, como demuestra la siguiente expresión de Mercedes Abad: “Los mejores cuentos tienen [...] una formidable pegada y a menudo te dejan, al acabarlos, la impresión de un brutal directo en el plexo”.<sup>814</sup> Aunque Cortázar colaboró a la popularidad de esta imagen, lo cierto es que la metáfora del golpe para aludir a aquello que

---

<sup>812</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 51.

<sup>813</sup> George Lakoff y Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980 (*Metáforas de la vida cotidiana*, José Antonio Millán y Susana Narotzky (intr.), Madrid, Cátedra, p. 39).

<sup>814</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 26.

nos sorprende es bastante común, de hecho decimos que algo es “impactante” o que “nos choca”. Cortázar simplemente asentó y dignificó con su autoridad una metáfora que ya estaba latente en nuestra forma de concebir lo sorprendente.

Pero no debemos olvidar que esta personificación en la cual Cortázar atribuía al cuento la capacidad humana de pegar, estaba antecedida por la comparación de la novela y el cuento con el cine y la fotografía respectivamente. Aunque algunos defienden que la comparación o símil debe distinguirse claramente de la metáfora, puesto que la comparación establece una relación de semejanza o parecido, pero la metáfora la establece de identidad. Pensamos que, independientemente de su manifestación, la imagen permanece y lo importante es ver cómo sobrevive el tópico del repertorio cortaciano. La metáfora se transforma fácilmente en comparación usando los nexos *como*, *tal* o *cual*, o el verbo *parece*, así Antonio Pereira dice: “El cuento quiere producir un efecto y sale a ello como a dar un golpe de mano, que fracasa si se lleva exceso de impedimenta”.<sup>815</sup> Juan Manuel de Prada, por su parte, adopta el símil fotográfico:

El cuento cabal, como la fotografía que fija la realidad en un instante para hacerla más duradera, no aspira a captar un tumulto de pasiones, mucho menos un catálogo de episodios o personajes que expliquen el mundo; quizá esa tarea enunciativa, más o menos prolija o llevadera, corresponda a la novela.<sup>816</sup>

Antonio Muñoz Molina utiliza del mismo modo la metáfora y comparaciones cortacianas junto a otras de su misma factura: “[...] el cuento es un sprint, una rápida aventura, y por eso decía Cortázar que en él hay que ganar por K.O., y no por puntos, como en la novela”.<sup>817</sup> En estas líneas el escritor jienense utiliza otro de los tópicos recurrentes en la definición del género que ya no es patrimonio cortaciano: la comparación entre la escritura del cuento y de la novela como si se tratara de una carrera de atletismo. Para él el final de un cuento es una especie de *sprint* aludiendo a la velocidad de resolución y del

---

<sup>815</sup> Antonio Pereira en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 233.

<sup>816</sup> Juan Manuel de Prada, “Un arte elusivo”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 378.

<sup>817</sup> Antonio Muñoz Molina en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 193.

efecto. Esta imagen deportiva la emplea Juan José Millás quien opina que las diferencias genéricas corresponden a dos maneras de enfrentar la creación:

Quizá esto se pueda resumir afirmando que la posición psicológica frente a una u otra cosa es distinta, del mismo modo que lo es un corredor de velocidad frente a un corredor de fondo. El modo en que se reparten las energías, la forma en que se administran los materiales narrativos, varía mucho en función del territorio que se ha de atravesar...<sup>818</sup>

Curiosamente Almudena Grandes, no muy partidaria de distinguir entre ambos géneros, también opina que la única diferencia quizá se encuentre en la actitud en la que los escritores enfrentan el género.

Creo que, en realidad, existe solamente un género, que es el de la narración, y mucho más que dos formatos, que configurarían un panorama más relacionado con la compleja clasificación de las carreras del atletismo de competición –es decir, velocidad, 60, 100 y 200 metros), medio fondo (800 y 1.500 metros), fondo (3.000, 5.000, 10.000 metros y maratón), y luego aparte, marcha y carreras de obstáculos- que con la simplificada cuadrícula que hemos estudiado en los libros de texto.

La escritora madrileña continúa en su segunda poética, amplía las diferencias no sólo en el acto de la escritura, sino en el de la lectura que distingue entre un camino extenso y pausado y un cuento o un poema en los que hay que caminar rápidamente:

Si una novela debe ser como una escalera con rellanos, con pausas en las que la narración se remansa para dar al lector la oportunidad de recapitular, de respirar y de tomar aliento para el siguiente tramo, un cuento –como un poema- es una escalera por la que hay que ascender implacablemente, sin mirar atrás, sin pausas ni interrupciones. Yo al menos lo percibo así desde el proceso mismo de la escritura.<sup>819</sup>

La metáfora del boxeo servía a los escritores para describir con una imagen los sentimientos inasibles del efecto en el lector, del mismo modo abundan estas expresiones para hablar de otro instante misterioso, el momento de la creación. Juan Eduardo Zúñiga centra su poética en contarnos el origen de sus obras literarias, y llega a la conclusión de que: “Complejo y secreto es el origen de toda obra literaria, pero la chispa matriz que genera un relato, breve, intenso, podría equipararse a la aparición de un recuerdo no muy preciso que llega inesperado como inquietante imagen de algo vivido”.<sup>820</sup> Por otro lado, Soledad Puértolas emplea la comparación para hablar simbólicamente de los contenidos

---

<sup>818</sup> Juan José Millás en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 155.

<sup>819</sup> Almudena Grandes, “Una escalera sin rellanos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 206.

<sup>820</sup> Juan Eduardo Zúñiga, “Destellos de la memoria”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 195.

que obtiene el lector después de su lectura: “El cuento es como la piedra que se lanza al aire, describe una parábola y vuelve a caer sobre la tierra. Pero vuelve a la tierra con algo de lo que ha encontrado por los aires”.<sup>821</sup>

Pero el ingenio de nuestros escritores va más allá, hay quien alarga la imagen y convierte la definición en una ficción. Veamos el siguiente ejemplo de la poética de Care Santos quien, hablando del efecto que en ella tiene el género dice: “Para mí, escribir cuentos es como tener un amante. Uno conoce las astucias del placer y la magia de las palabras, que sabe convocar en tu cuerpo todos los aquelarres sin que su entrega se enturbie con preguntas ni respuestas. Y al que amas, claro, porque las cosas se hacen bien o no se hacen”. Los anhelos de la experiencia creadora llegan a más en la siguiente expresión: “Escribir un libro de cuentos es más aún: es robarle a los calendarios un tiempo para que esa perfección o su espejismo exista en la habitación de un hotel lejano de la que nunca hace falta salir. Habría un paisaje en la ventana, una música en la oscuridad y un amanecer tibio cada día. Nunca podrías saber hasta dónde llegará esa intensidad, ni cuánto tiempo necesitas para apurarla, pero mientras lo haces creerías que acaso la vida podría haber sido esto”. El ejercicio de búsqueda de metáforas es incesante entre nuestros escritores siempre en aras, al menos, del humor o de la sonrisa, por eso dice sobre el género mayor: “Para mí, la novela es el esposo abúlico que te espera cada día en casa. O como la esposa con bata de boatiné y rulos enredados en el pelo”.<sup>822</sup>

En tres ocasiones hemos observado que los autores directamente optan por sustituir las reflexiones sobre el género por pequeños relatos. Esto se puede deber a la naturaleza del discurso de las poéticas. El corpus que hemos encontrado en las antologías, no importa su enfoque e intención, ya sea el objetivo de definir los rasgos definitorios, valorativos, descriptivos o normativos, ya sea para distanciarse de las poéticas al uso, se parecen a pequeños ensayos en lo que el escritor pone en marcha su ingenio y buscar una forma original para expresarse. He aquí que, además, como estas poéticas tratan sobre el cuento, un género que puede adoptar una finalidad didáctica, los escritores encuentran en el propio

---

<sup>821</sup> Soledad Puértolas en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 259.

<sup>822</sup> Care Santos, “Estallido sentimental pero cierto”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, pp. 427-428.

género un vehículo expresivo perfecto para transmitirnos algunas lecciones sobre sí mismo. El primer caso es la respuesta de Agustín Cerezales a la antología de Anthony Percival y Ángeles Encinar, en la que adopta la famosa fórmula tradicional para el texto, siendo consciente de que ese “Érase una vez” dar paso a un mundo ficcional:

Érase una vez un cuentista que, a petición del editor, trató de expresar en diez líneas su idea del cuento. Lo que al principio parecía fácil fue desvelándose primero tarea ardua, luego difícilísima, por último imposible. Perplejo, llegó a la conclusión de que, si no acertaba a expresar en diez líneas lo que pensaba del cuento era porque en realidad no pensaba nada. Con la mente en blanco, como suele ocurrir, le vino la inspiración. Y así, en vez de desanimarse, ni corto ni perezoso, escribió un breve apólogo, aprovechando el asunto mismo que le traía de cabeza. Moraleja: donde menos se piensa, salta la liebre.<sup>823</sup>

En este pequeño relato los personajes son el cuentista y el editor. El protagonista tiene que enfrentarse a un reto, como los príncipes de los cuentos tradicionales, sin embargo en lugar de ir a perseguir dragones, su hazaña consiste en la escritura de un texto. Tras mucho pensar, encuentra la solución convirtiendo su problema en el propio tema, de modo que el relato contiene su propio origen. Agustín Cerezales ha hecho lo mismo que su personaje, transforma su poética en un relato que, a pesar de que posee elementos que entroncan con el cuento tradicional, recoge uno de los registros posmodernos: la metaficción. El recurso tiene una consecuencia evidente: parodia las exigencias de editores e instituciones. Del mismo modo Felipe Benítez Reyes en *Pequeñas resistencias* publica el relato de una situación cotidiana.

Nos citamos con alguien en una cafetería. Cuando llega ese alguien, no le preguntamos si ha acudido a la cita en coche propio, en taxi, en autobús o paseando. De todas formas, ese alguien puede decirnos: “Me he retrasado un poco porque...” Aun así, no le preguntamos cuánta gasolina ha gastado si resulta que ha venido en coche propio. No le preguntamos qué línea de autobús ha cogido si resulta que ha venido en autobús, ni cuánto le ha costado el billete, ni qué aspecto tenía el conductor. Si ha venido en taxi, no nos interesamos por el importe de la carrera ni por qué cadena de radio tenía sintonizada el taxista. Si ha venido paseando, no le pedimos que nos indique cuántas calorías ha quemado en el trayecto ni que microporcentaje de suelas calcula que ha gastado en el paseo. Lo único que nos importa es que haya acudido a la cita. El medio para llegar, la inversión de tiempo y de dinero para llegar y la pérdida de calorías sufrida para llegar es asunto suyo. Lo que nos interesa es la cita. Y lo demás son cuentos.<sup>824</sup>

El escritor sugiere así la presión que sufren los autores cuando tienen que justificar todos los aspectos de sus obras. A través de este fragmento, insinúa que, del mismo modo

---

<sup>823</sup> Agustín Cerezales en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 65.

<sup>824</sup> Felipe Benítez Reyes, “Teoría general de la teoría”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 83.

que, por cortesía, no incomodamos al amigo que se ha retrasado con preguntas impertinentes, lo mismo debería suceder a los escritores. Las últimas aseveraciones nos sugieren que lo interesante no son las poéticas sino los propios cuentos.

Hasta el momento, los dos ejemplos que hemos recogido respondían a un mismo estímulo: la incomodidad de escribir un texto sobre su propia poética. Un caso distinto es el de Josán Hatero quien focaliza su pequeña ficción en las sensaciones de un intruso que entra en una casa ajena.

Todo placer solitario tiene el aliento goloso del delito o su presunción: así el placer de quien entra en el apartamento de un amigo, con un juego de llaves que éste le ha proporcionado junto con el ruego de regar las plantas en su ausencia física. Es un placer que se saborea por adelantado y comienza con un leve temblor y una mirada de reojo al pasillo, seguido de esa desazonadora incertidumbre al probar las llaves en las cerraduras, la pausa al encender las luces –cuantas más luces mejor, su curiosidad desterrando cualquier sombra- concediendo una oportunidad a la sorpresa, y, luego, reconocer cauto el espacio, aunque conocido, nuevo, y nunca tan ajeno; penetrar ese espacio como robando el aire cerrado; como robando. (...) <sup>825</sup>

El placer del que habla nos remite a dos posibles momentos: por una parte podría estar hablando de la lectura, tantas veces identificada con la entrada a una habitación ajena, pero también podría plantear la sensación que un autor siente cuando le toca crear un mundo posible. Como hemos visto, en estas tres poéticas, los escritores plantean problemas de la escritura del propio género, pero apenas insinúan un rasgo definitorio. Sin embargo, lo que se palpa es la autenticidad de las sensaciones que describen ficcionalmente, ya que, al fin y al cabo, en estos textos no importan los datos sino la novedad de su aportación.

Otro recurso propio del discurso argumentativo es la ejemplificación ya sea con obras ajenas o propias. En primer lugar, los escritores recurren, a citas de otros autores para fundamentar sus ideas sobre el género utilizando el criterio de autoridad. Como vimos en líneas anteriores, frecuentemente acuden a los conceptos de Cortázar o bien de Poe, pero ellos no son los únicos que aparecen mencionados. Mercedes Abad se siente identificada, con su idea de construcción del relato, en la que los detalles son innecesarios:

[...] de hecho, cuando describo un personaje siempre tengo en mente un par de líneas escalofrantes de Maupassant, otro maestro del género breve “cuando no estaba presente, nunca se hablaba de ella, jamás se pensaba en ella”; después de semejante tralla, ¿qué le añadiría a nuestra idea del

---

<sup>825</sup> Josán Hatero, “Poética”, “Teoría general de la teoría”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 239.

personaje decir que era rubia o morena, gorda o flaca, que le chiflaban las lentejas estofadas con chorizo o que prefería el apio crudo).<sup>826</sup>

Las palabras del autor francés aparecían en el relato «En una noche de Primavera», uno de los textos más famosos del francés, nos hablan del silencio en el relato y son, en sí mismas, el planteamiento de un misterio.<sup>827</sup> Con esta mención la escritora demuestra que conoce la bibliografía sobre el asunto y que está informada, hasta tal punto que llega a desdeñar todo lo que se ha escrito sobre la cuestión del cuento: “Sospecho que estas líneas de Maupassant, con su precisa artillería, dan más de lleno en el blanco de todas las balbuceantes teorías disponibles en torno al cuento”.<sup>828</sup> Aunque la cita del francés le sirve a la escritora para sintetizar sus opiniones sobre el cuento, la autora la matiza y modifica, aportándonos información extra sobre otras cuestiones del cuento. Frente a esto, Juan Bonilla coincide tan plenamente con el pensamiento literario de Fogwill que sustituye su poética por un párrafo completo del autor.

Por otra parte, los escritores acuden a obras de autores que no sólo admiran sino que además consideran paradigma de su manera de entender el cuento. Nuevamente, el caso más extremo aparece en la poética de Juan Bonilla para *Pequeñas resistencias*. En este caso, como considera que todas sus reflexiones son insuficientes, opta por presentarnos una demostración inductiva de la calidad literaria en los cuentos.

Se me ocurre, pues, para terminar, que la mejor manera que tengo de hablar de los relatos que quisiera escribir es ofrecer una lista de los relatos que me hubiera gustado haber escrito. Los seleccionados pertenecen todos al siglo XX, no incluyo a ningún escritor española que escriba en castellano, y son un apueba flagrante del eclecticismo del que nacen todas mis certidumbres. (...)<sup>829</sup>

En lugar de trasladar a palabras aquello que hace que un cuento sea bueno, directamente nos refiere una relación de los textos de calidad. Los autores que selecciona comprenden un elenco variado que va desde Quim Monzó (que suele escribir en catalán, de

---

<sup>826</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>827</sup> Guy de Maupassant, *Mi tío Jules y otros seres marginales*, Madrid, Alianza, 2005 (trad. Esther Benítez).

<sup>828</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>829</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 95.



ahí el matiz de su poética), a los norteamericanos J.D. Salinger, Truman Capote, Raymond Carver, Ray Bradbury, a los inclasificables Charles Bukowski o Vladimir Nabokov, a los hispanoamericanos Julio Cortázar o Juan José Arreola... El autor conoce a escritores que se escapan de los catálogos clásicos y sorprende con algunos nombres, de esta manera también nos indica que sus fuentes se alejan de los tópicos del género desde la escritora norteamericana Lorrie Moore, el premio Nobel de Literatura Yasunari Kawabata, al controvertido escritor italiano Giovanni Papini.

En el caso de la poética de Gonzalo Calcedo, éste centra su atención en un relato del escritor norteamericano John Cheever: «The Swimmer». Dedicar las páginas de su poética a parafrasear la historia de un hombre que decide recorrer la distancia entre la casa a la que está invitado a una barbacoa, y su jardín, saltando de piscina en piscina. Esta disparatada idea simboliza una caída en desgracia y un viaje por los distintos espacios públicos y privados de la Norteamérica del sur. Su principal virtud es la condensación, la capacidad de transmitir con escasos elementos una radiografía de la sociedad norteamericana desde los años treinta a los cincuenta, utilizando la fuerza de lo simbólico. En definitiva, el autor defiende, de acuerdo con lo dicho anteriormente, el género frente a su hermano mayor. De la escritura de Cheever también le agrada la carencia de un final sorprendente, una característica que se asocia a los escritores norteamericanos y que los aleja de la poética de Poe o Cortázar.

Más frecuentemente, los autores del corpus prefieren hablar de su propia experiencia, de sus intuiciones y sus sospechas hablándonos de la concepción de sus propios relatos. Además, las razones de este hecho pueden ser varias: en primer lugar, los autores nos pueden hablar con mayor conocimiento de causa de sus propios relatos pues conocen bien sus entresijos, por otro lado, saben que esos datos interesan a los consumidores de las poéticas. Entre estas razones, también podemos pensar que existe cierto descrédito de las poéticas universales y generales, de tal manera que los escritores prefieren hablarnos de lo más cercano y conocido: su propia obra. Este último supuesto lo podemos observar en el siguiente texto de Agustín Cereales. Al comienzo de su poética opina que es imposible establecer una definición del cuento que abarque todas las

posibilidades, pues en el corpus actual se puede encontrar un modelo de cuentos y su perfecto contrario.

En mi experiencia personal, cada cuento responde a su propia técnica, la que le permita llegar a ser lo que la intuición preconizaba. De ahí que haya cuentos que son cuentos y otros que sólo lo parecen, cuentos que cuentan lo que dicen y otros lo que no cuentan, cuentos que empiezan por el principio y cuentos que empiezan por el final, cuentos de estructura abierta y cuentos de recorrido hermético, cuentos que nacen de un solo impulso y cuentos que necesitan mil avatares, muertes y renacimientos, hasta encontrarse consigo mismos.<sup>830</sup>

En realidad, la poética de Cerezales que en principio parece describir la situación del cuento actual, tiene como objetivo justificar la unidad de su libro de cuentos a pesar de sus múltiples registros: “De esta concepción –o más bien, repito, experiencia- surgió *Escaleras en el limbo*”.<sup>831</sup> Supuestamente, la diversidad del volumen es fiel reflejo de la vida real. En realidad, el autor intenta defender la calidad de su obra, algo que tiene en común con Álvaro Pombo quien ensalza el cuento al que su poética antecede. Este escritor estructura sus ideas de la siguiente manera: al comienzo nos describe el origen de su relato, y nos señala su estructura circular: “«Avatar con peripecia de la reaparecida pitillera preferida de Su Alteza Imperial la Archiduquesa Olga Alexandrovna» es un cuento porque empieza y acaba con la misma frase y porque, es de esta suerte, perfectamente circular”.<sup>832</sup> Finalmente concluye con una apología de la circularidad en el relato, de modo que el lector de este texto entiende que es la ejecución perfecta al ajustarse a su ideal:

Para que un cuento sea bueno tiene que ser perfectamente circular y tiene que contener un elemento de enseñanza, tiene que servir de ejemplo de algo: este cuento mío sirve como apólogo de lo magnánima que puede ser una persona tan perfectamente absurda como lo fue la Archiduquesa. Y este cuento es, además porque al escribirlo he procurado que tuviera un aire de huevo de Pascua Fabergé: brillante, gracioso y no muy grande. Confío que sea entretenido y ejemplar.<sup>833</sup>

La poética de Juan Manuel de Prada, la más extensa de las recogidas, se centra únicamente en sus creaciones. El escritor divaga alrededor de su concepción de la literatura como espejismo, antirrealista y “monstrenca”, unos términos que nos recuerdan inevitablemente al esperpento valleinclanesco, para luego centrarse en describir la

---

<sup>830</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 101.

<sup>831</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, *Ibid.*, p. 101.

<sup>832</sup> Álvaro Pombo, “Notas en torno al cuento”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 161.

<sup>833</sup> Álvaro Pombo, “Notas en torno al cuento”, *Lucanor*, *Ibid.*, p. 161.

motivación de sus cuentos: introducir un elemento que rompa la normalidad del mundo ficcional. El autor se anticipa a las críticas de escapismo y reconoce que alegóricamente sus textos traten temas actuales. Tras estas aclaraciones, al igual que Álvaro Pombo, concluye que sus cuentos se ajustan a todas estas ideas.

Todos estos mecanismos creativos y obsesiones que vengo exponiendo se condensan en *El silencio del patinador*, el relato que a continuación se ofrece. Antes cité, entre mis débitos, a Hawthorne; sería injusto no mencionar la nitidez sintáctica de Borges, la música onírica de Cortázar, los delirios analíticos de Poe y, sobre todo, el «misterio blanco» de Felisberto Hernández.<sup>834</sup>

Mientras Juan Manuel de Prada justifica la coherencia de su obra con su propia preceptiva, Eloy Tizón nos plantea la caducidad de su propio ideario. Este autor nos presenta el texto al que acompaña su poética y nos habla de la fórmula o norma compositiva que empleó para su redacción, a la que se refiere casi como un ejercicio de estilo:

El que viene a continuación es el primer relato que escribí y publiqué, y me siento orgulloso de él, como del libro en que apareció (*El arte no paga*). Por entonces estaba convencido de que todo estaba permitido, salvo aburrir al lector. Tenía pánico a que se desinteresase de lo que le contaba, de forma que extendí la apoteosis final, haciéndola durar desde la primera a la última frase. Multipliqué los chistes y retruécanos y aceleré la acción de la trama, las sorpresas, el cóctel de jergas hasta el límite de la animalada. Esta normativa autoimpuesta obligaba a dejar de lado toda contemplación con la lógica psicológica e idiomática de los personajes, pero a cambio me permitía explorar insólitas posibilidades cómicas del habla (aunque aquí y allá iba encontrando alguna huella que ojalá fuese de Valle-Inclán y de Bustos Domecq) y liberar la imaginación de toda traba o respeto humano.<sup>835</sup>

El autor nos permite conocer el efecto que deseaba desencadenar en el receptor, sin embargo, todo nos indica la decepción y el cansancio que le provocaba la repetición de un mismo repertorio: “Podía haber escrito cien cuentos más como los de *El arte no paga*, pero una vez encontrada la fórmula del cóctel me hubiera sido tedioso prepararlo (y a usted beberlo) muchas veces más. En cambio, tal como quedaron las cosas, era tan divertido...”.<sup>836</sup> Con este comentario el escritor nos avisa de que el cuento no se corresponde con sus preferencias actuales y que su poética se encuentra en pleno cambio.

---

<sup>834</sup> Juan Manuel de Prada, “Una realidad desquiciada”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 217.

<sup>835</sup> Ignacio Vidal-Folch, “La ley de la apoteosis”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 324.

<sup>836</sup> Ignacio Vidal-Folch, “La ley de la apoteosis”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 324.

Hemos indagado, en estas últimas páginas, en tres recursos del discurso de las poéticas. En cuanto al uso de las metáforas y comparaciones, parece que los escritores se enfrentan a la escritura de una poética como si fuera un poema, esto se puede deber a dos razones: o bien al no encontrar palabras para definir el género recurren a elementos metafóricos, o bien porque buscan la originalidad de su expresión. Sea cual sea el caso, lo cierto es que muchas de estas figuras tampoco son plenamente originales puesto que frecuentemente adoptan ideas planteadas por otros autores. De hecho, dentro de dichas comparaciones y metáforas, un amplio repertorio está relacionado con la tradición de algún maestro literario. En cuanto al recurso a la ficción, creemos que es la respuesta al descrédito de las poéticas y los discursos preceptivos. Ante la carencia de argumentos, los escritores se apoyan en autoridades o bien se centran en hablarnos de sus propias creaciones sin arriesgar opinión alguna. Recurrir a la experiencia les sirve, además, para presentar al lector una buena defensa de sus creaciones.

## **EL CONTEXTO DE LAS POÉTICAS**

Nuestro corpus está compuesto por diferentes tipos de discurso pues son el fruto de las distintas empresas a las que se deben enfrentar: escriben reseñas al modo poeniano, o bien artículos periodísticos de asunto literario, o bien ensayos reflexivos... José Antonio Millán, en su poética para la revista *Lucanor*, resume muy bien lo que podría ser la vida de un escritor consagrado y esos deberes públicos para los que es requerido:

El escritor contemporáneo, ese ser mercurial que publica cuentos en suplementos dominicales y revistas, novelas de cuando en cuando, artículos de periódicos, algún texto literario par una guía turística; que en la prensa lo mismo opina sobre política internacional que recomienda regalos de Reyes; adapta sus obras al cine, las promociona ante la televisión, o las defiende en mesas redondas; que redacta el texto de contracubierta de sus propios libros, fabrica autopresentaciones o se entrevista a sí mismo para algún periódico; que se corrige las pruebas y sugiere el motivo para las cubiertas de sus libros; que está dado de alta en la licencia fiscal y hace declaraciones trimestrales, resúmenes anuales, lleva libro de Ingresos y de Gastos; que tiene un archivo con recortes de sus críticas, y otro por si le piden fotos; que trata a los críticos, mima a los antologistas, frecuenta a los editores, no olvida a quienes pueden publicarle en el extranjero; que traduce a los autores de su predilección, recomienda su publicación ante alguna editorial, o se convierte en crítico de ellos en un suplemento literario; que enseña a escribir a otros o que da clases de literatura; que asiste a congresos, se presenta a premios o actúa de jurado en ellos; que asocia con sus colegas para la defensa de sus intereses profesionales, que firma manifiestos antibélicos; que tiene, aparte de todo esto, una vida profesional, o vive de su cónyuge; este personajes de voz dispersa que resuena en todos los ámbitos, que domina imperfectamente un medio complejo en el

que no se sabe muy bien qué hace; este ser proteico y variopinto, de fachada hirsuta o amigable, por lo general ama bastante la literatura. Le gusta escribir cuentos.<sup>837</sup>

Como vimos en el caso de Edgar Allan Poe, dependiendo del caso, del canal que emplee cada autor cambiarán sustancialmente las condiciones de enunciación de sus poéticas, y por tanto, nuestras estrategias de interpretación. Por ejemplo, las poéticas recogidas en antologías, como la del propio Millán, responden a una serie de requisitos impuestos por los coordinadores de cada texto. Evidentemente, Millán se aleja de lo esperable en una poética: en lugar de unas pautas para escribir el cuento perfecto, el autor nos sorprende satisfactoriamente con una descripción de las vidas de los cuentistas. Claro que, a veces los contextos son escurridizos, y debemos ir con precaución. Como advertencia tomemos el ejemplo de Luis Mateo Díez. En 1988 este escritor publicó su poética de forma extensa para la revista *Ínsula*. Esta misma versión apareció, posteriormente, en un libro de ensayos literario *El porvenir de la ficción*. Sin embargo, cuando, con los años, los responsables del número especial de la revista *Lucanor* sobre el cuento literario le pidieron un texto de referencia, el autor mutiló su primera poética y sustrajo los cuatro párrafos finales del texto. Este mismo fragmento lo presentó para el *Cuento español contemporáneo*.<sup>838</sup>

#### LAS POÉTICAS DE ANTOLOGIA

En el campo de la lírica existe una micro-industria de antologías en los que, además de los poemas, los artistas comentan sus propias obras. Estos libros han encontrado en los propios poetas y críticos sus mejores consumidores. En ellos suele ser costumbre que los artistas incluyan un comentario sobre su propia obra así los autores alimentan su necesidad de explicarse y conocerse, y los críticos, encuentran herramientas y materiales que les den explicaciones de las que partir. Este subconjunto del campo de la literatura supone el número suficiente de lectores como para que se mantengan a flote los dinamismos de producción y consumo de ideas poéticas. Siguiendo este modelo han proliferado tres

---

<sup>837</sup> José Antonio Millán, “El escritor como Proteo cansado”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 135.

<sup>838</sup> La edición original del texto completo fue “Contar algo del cuento”, *Ínsula* (495, 1988, p. 22) y en *El porvenir de la ficción*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992. Las ediciones parciales son: “Imagen del cuento”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 107 y Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, pp. 95-96.

antologías semejantes en los que, además de una selección de cuentos, aparece una poética de cada autor. Los libros a los que me refiero son: *Cuento español contemporáneo*, *Los cuentos que cuentan* y *Pequeñas resistencias*.<sup>839</sup> Sin duda es el bloque de nuestro corpus más homogéneo ya que, aunque cada una de ellas responde a unos requerimientos diferentes, en general podemos conocer lo que los antologadores exigen a sus seleccionados.

A modo de antología de época apareció en 1991 un monográfico sobre el cuento en la revista *Lucanor*, en el cual, además de trabajos sobre la cuestión, aparecía una pequeña selección de algunos cuentistas a los cuales también se les pidió que redactaran una poética. Aunque la intención constructiva de este volumen es la misma que sus sucesoras, obviamente su difusión fue escasa al aparecer en una revista cultural especializada. Frente a esto, cuando en 1993, Percival y Encinar proyectan y recopilan su libro, al aparecer en una editorial nacional, consiguieron que su texto llegara a un público mayor. En esta primera antología aparecida en 1993, los responsables recogieron o bien poéticas originales creadas por los antologados o bien otros textos de factura y publicación anterior. Fernando Valls, cuya primera colección, *Son cuentos*, no contaba con testimonios sobre el pensamiento literario de los cuentistas, cambió de opinión en 1998 pues, según decía: “nos ha parecido que esta práctica, más o menos habitual en las antologías de poesía, es una costumbre muy ilustrativa para lectores y estudiosos que merecía la pena ser prestada”.<sup>840</sup> Con esto, observamos que, aunque entre las poéticas que preceden a las antologías de poemas es frecuente la estrategia del enfrentamiento entre sus responsables con el fin ampliar el impacto en los medios especializados, con el cuento existe una convivencia y continuidad entre los distintos trabajos.

En principio, estas poéticas están escritas de acuerdo a los puntos o aspectos que los recopiladores hayan planteado a sus escritores. En el caso de la antología para Cátedra, Anthony Percival señala directamente el prólogo el objetivo que plantea a los escritores y

---

<sup>839</sup> Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo (Ibid.)*, José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan (Op.cit.)* y VV.AA., *Pequeñas resistencias (Op.cit.)*.

<sup>840</sup> José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan, Op.cit.*, p. 14.

que conecta con la polémica sobre el estado del género tan debatida durante los años anteriores: “Asimismo parecía muy ilustrativo conocer la respuesta de los escritores a la pregunta: ¿Qué representa o qué es para usted el cuento en el momento actual?”.<sup>841</sup> Esta pregunta explica que en la mayoría de los textos los autores traten la actualidad del cuento entre el público, los autores y las editoriales, cobrando incluso más importancia que la definición y experiencia personal sobre la creación cuentística. Por esta razón, las respuestas de sus antologados giran frecuentemente en torno a la historia del cuento, a su jerarquía dentro del sistema global y a las comparaciones con otros géneros.

Sin embargo, en los restantes casos no hemos podido contar con el guión de los requisitos exigidos a los autores y los hemos tenido que desentrañar. En cuanto a la antología de 2002, consta de tres textos preliminares: el primero, un manifiesto del género breve, seguido de dos escritos por los antologadores. El de José María Merino se centra en aclarar las características del género y de los textos reunidos, mientras que el de Andrés Neuman aclara las condiciones de selección. En general, todo el volumen participa de cierto espíritu de contienda, como indica su propio título. De hecho, el ejemplar aparece antecedido por un manifiesto titulado “La rebeldía breve” suscrito por todos los autores recogidos en su interior a imitación de los manifiestos políticos y literarios del siglo XIX. Este formato sirvió durante las vanguardias para difundir sus presupuestos al público con el fin de presentar una propuesta de cambio, una nueva corriente artística contraria a la situación del momento, con lo que se lograba cierto compromiso e identidad con un grupo frente a otros movimientos. Estos textos programáticos además debían presentar una elevada elaboración literaria. El texto de *Pequeñas resistencias* comparte con esta tradición el valor de denuncia puesto que principalmente reprocha el abandono y el menosprecio que ha sufrido el género tanto por la crítica como por las editoriales a causa de una simple jerarquía comercial. Sus autores denuncian la existencia de un “complot contra la brevedad” que precisa de “militantes” capaces de defender al género utilizando un discurso vehemente relacionado con el campo de la guerra. Curiosamente, estas palabras aparecen en una editorial dedicada en exclusiva al género breve por lo que podemos entender que el manifiesto busca defender también la empresa y la iniciativa que respalda su difusión,

---

<sup>841</sup> Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 45.

añadiendo el valor del altruismo a los responsables de su publicación. Los que suscriben estas palabras saben, por el contrario, que no tienen una posición muy “fuerte” ante tal cuestión ya que gran parte de ellos se han dedicado también a la novela. El manifiesto no contiene ninguna restricción particular sobre la selección de sus componentes, ni tampoco menciona ninguna característica formal de obligado cumplimiento, más bien es una declaración de principios ante el género. Sus reivindicaciones son de índole institucional, ellos desearían: “que los distribuidores trataran a los libros de cuentos como a los demás libros”.<sup>842</sup> Se trata entonces de una denuncia ante la sociedad literaria:

La historia de la literatura no cesa de repetirnos estas conclusiones, en idéntica medida en que la sociedad literaria se empeña en desoírlos. Atrapado entre dos márgenes, al cuento lo maltratan por partida doble: minoritario como la poesía, carece sin embargo de su venerable tradición académica y de su prestigio; y, como género narrativo, vive condenado a comparar sus réditos con los de las novelas, sin su aparato promocional.<sup>843</sup>

Este párrafo demuestra que, en realidad, el género sigue padeciendo los mismos problemas que denotaban las palabras de Poe en su reseña de Hawthorne. Siguiendo los principios del manifiesto, gran parte de los autores de esta antología incluyen en sus textos comentarios acerca del prestigio y el reconocimiento académico del género por parte de las instituciones en detrimento de otras cuestiones.<sup>844</sup>

Para deducir los requisitos que Andres Neuman impone a los escritores recogidos en *Pequeñas resistencias* contamos con su prólogo en el cual reconoce sus intenciones: “Se incluye el complemento de una poética personal en la que cada autor reflexiona acerca de sus gustos y problemas, un inventario de experiencias prácticas. No pretendíamos que los autores nos contaran qué pasa por su mente antes de escribir un relato, sino que nos revelasen qué han aprendido de su oficio tras haber escrito los suyos...”.<sup>845</sup> Por el carácter de la pregunta, más orientado hacia la aportación individual que a las valoraciones globales, las ideas sobre el género serán más escasas que en los casos precedentes y se centrarán en la experiencia personal. Posteriormente, Nuria Barrios reconoce: “Me piden que explique

---

<sup>842</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias*..., *Op.cit.*, p. 8.

<sup>843</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias*..., *Ibid.*, p. 8.

<sup>844</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias*..., *Ibid.*, p. 8.

<sup>845</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias*..., *Ibid.*, p. 18.



por qué y cómo escribo relatos”, donde parece estar respondiendo a las preguntas formuladas por su compilador.<sup>846</sup> De esta manera, los escritores conciben sus textos con la idea de hablarnos de su poética personal, es decir de las ideas de las que parten para escribir. Curiosamente, Juan Manuel de Prada quien en la antología de *Son cuentos* había manifestado su incomodidad ante la costumbre de las poéticas subjetivas: “Pocas tareas más enojosas o aniquiladoras para un escritor que la reflexión sobre su propia obra: los peligros de la pedantería, la falsa modestia y el disparate relumbran como armas de afilada sonrisa, y uno no sabe en cuál de ellas inmolarsé”.<sup>847</sup> En esta ocasión se doblega a los requisitos y se centra en exponernos su experiencia como creador. Por el contrario, otros autores muestran su absoluto rechazo a las imposiciones del volumen, por ejemplo Mercedes Abad se ve incapaz de mostrarnos sus juicios críticos, es decir, sus criterios de calidad.

En cuanto a lo que tiene que tener un cuento para ser bueno... he ahí una pregunta imposible de responder, en parte porque tras haber leído espléndidos cuentos contruidos sobre presupuestos estéticos no ya dispares, sino radicalmente opuestos, me veo incapaz de decir si prefiero los finales cerrados o abiertos, si prefiero los cuentos digresivos (*Once hijos*, de Kafka, una auténtica maravilla que quita el aliento) o los de malla prieta, donde todos los elementos del relato tienen una función precisa y nada sobre ni falta.<sup>848</sup>

En este comentario apreciamos un malestar ante la diversidad de obras, posibilidades, tendencias pues hace inasequible hallar un elemento en común. Por este motivo, Abad argumenta que la calidad de un cuento está marcada por quien los escribe: “Digamos que la diferencia entro lo bueno y lo mediocre la marca el talento del escritor y su inspiración a la hora de captar las implicaciones de la historia que narra (y que él mismo descubre al narrarla)”.<sup>849</sup>

A grandes rasgos, el horizonte de expectativas de un lector ante las poéticas de las antologías va a ser encontrar una explicación al interrogante: ¿Qué es el cuento? Sin embargo, sus contestaciones no van a estar encaminadas siempre hacia los límites formales.

---

<sup>846</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 51.

<sup>847</sup> Juan Manuel de Prada, “Un arte elusivo”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 216.

<sup>848</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

<sup>849</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

Por ejemplo, Pedro Ugarte presenta una completa definición en la que reúne comentarios diversos desde su escaso prestigio (“El cuento es un género abnegado y heroico. Esta definición puede parecer tremendista. Prueben, sin embargo, a escribir cuentos en exclusiva y comprobarán cuál es el alcance de su carrera literaria”), su jerarquía (“El cuento es un género mayor”) y la actualidad (“El cuento es el género literario de finales de este siglo”), para concluir apelando a la dificultad del género (“El cuento está considerado como un género difícil”) que lo hace eterno (“a pesar de todos los pesares, es un género incombustible”).<sup>850</sup> Obsérvese que el escritor, en ningún caso, acude a requisitos del discurso, del tema o de la historia para definir sus límites, vemos en esto un triunfo de la definición en relación con la sociedad.

Por otra parte, como en todos estos libros la poética acompaña a un texto, los autores harán alusión a ellos como ejemplo de lo expuesto o bien como justificación. Con semejante intención, Agustín Cerezales nos explica el origen de su libro *Escaleras en el limbo* al que pertenece la pieza compilada en *Lucanor* o Cristina Fernández Cubas redacta una larga digresión sobre el nacimiento de su imaginación en la niñez antes de presentarnos el cuento «Mi hermana Elba».<sup>851</sup>

Como ya vimos en el apartado anterior, los autores utilizan a veces un lenguaje creativo y poético que puede rozar, incluso, la divagación ficcional. La razón es que en este contexto han tenido la ocasión de detenerse a seleccionar cuidadosamente cada una de las palabras, cosa que no pueden hacer en otros géneros del corpus. Con el único requisito de la brevedad, las poéticas de las antologías son más libres y artísticas (por no decir líricas). En su contra, los autores por la responsabilidad de sentirse leídos por un público experto, ávido de cuentos y conocimiento, medirán más sus palabras que en otros medios.

En la amalgama de sus contestaciones encontraremos entremezclados cuatro objetivos diferentes: apuntar los rasgos del juicio crítico, o bien marcar las reglas para la

---

<sup>850</sup> Pedro Ugarte, “Algunas opiniones personales sobre el cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 312.

<sup>851</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 10 y Cristina Fernández Cubas, “Elba, el origen de un cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 114.

composición, o simplemente las características de sus relatos y, entre tanto, señalar los rasgos definitorios del cuento. En contraposición a las respuestas más sumisas, los escritores manifiestan su rebeldía, sobre todo, ante la exigencia de una definición normativa.

#### LAS POETICAS EN ENTREVISTAS

Gran parte de los comentarios en los que nos hemos basado para nuestro estudio los hemos encontrado intercalados en las entrevistas a nuestros autores. Este género tiene unas características muy concretas ya que nace en la compleja oralidad. Sin embargo, cuando pasa al papel, todos los elementos de este tipo de comunicación desaparecen y el resultado tan solo nos recordará al de una actuación teatral, de hecho, a menudo el autor de la entrevista, incluye detalles sobre el lugar y el momento en que se realizó la entrevista, o registra entre paréntesis los gestos del entrevistado cuando responde (risas, énfasis de la voz, movimientos de las manos, etc.), exactamente como en las acotaciones de los textos dramáticos. El lector, en este caso, se imagina estar asistiendo a ese momento de intimidad del diálogo, en el que las palabras fluyen espontáneamente. El entrevistado puede jugar a la ficción de crear un personaje o bien desnudarse sin tapujos ante su público. A veces, la entrevista puede actuar como revelación para el propio escritor entrevistado. En el caso de Ana María Matute fue interrogada en 1985 sobre el cainismo.<sup>852</sup> Desde entonces se ha dado cuenta de que esta cuestión se ha ido reiterando:

Yo no soy muy dada a releer recortes antiguos ni mucho menos, pero ahí están: era casi inevitable que, de diez entrevistas, en nueve, o en ocho, digamos, para no pasarnos de exagerados, se me preguntara: “Sí, bueno, muy bien, pero esto es un paso a...”, “no es ningún paso a, es en si mismo”. Esto me costó una batallita.<sup>853</sup>

Finalmente, ha asimilado este rasgo y para contestar a la siguiente pregunta -“Para terminar, ¿podría destacar algunos rasgos característicos de sus obras?”- la autora concluye que estos son la infancia, el mito de Caín y Abel, los titiriteros...<sup>854</sup> Sin embargo, otros

---

<sup>852</sup> Michael Scout Doyle, “Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 1985, VI, 10, p. 245

<sup>853</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, 1993, VI, 2, p. 61.

<sup>854</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de Letras*, 1994, 4, p. 16.

escritores se muestran muy disconformes acerca de las opiniones difundidas sobre su obra, ya sea porque han citado mal sus palabras, o porque han sido malinterpretadas. Esto se debe a que, normalmente, la versión pública del encuentro ofrece una impresión muy diferente a la que ellos recuerdan.

La entrevista es un diálogo organizado y dirigido por el entrevistador. Gran parte de la responsabilidad de este género recae en quien hace las preguntas puesto que no solo debe controlar la situación, sino que debe procurar, además, crear un clima de intimidad con su interlocutor que se rompe cuando se transcribe y sale a la luz. Aunque muchos entrevistadores intenten llevar un esquema, normalmente no suelen utilizar un guión prefijado ni rígido y así pueden transmitir esa sensación de espontaneidad. Sin duda, la fluidez y riqueza del diálogo están en función del conocimiento del encuestador, en si conoce bien la obra del entrevistado y su vida, en su competencia literaria. En algunos casos, cuando la crítica es apresurada, el entrevistador acaba difundiendo algunos tópicos inadecuados. Cristina Fernández Cubas, da fe de la insistencia de los críticos sobre ciertas cuestiones: “este gusto por la duplicidad, por lo doble, por la doblez, yo me di cuenta de que lo tenía cuando, al cabo de unos cuantos relatos, muy a menudo aparecía de forma recurrente. Y me di cuenta yo, o me lo hicieron notar, pero desde luego no obedece a un deseo de tratar este tema”.<sup>855</sup> De hecho el mismo año, en otra entrevista también se le pregunta: “Se dice que todos los escritores trabajan con unas cuantas obsesiones que salen en libro, tras libro, tras libro. Me parece que una de las obsesiones tuyas es la figura del doble. ¿Podrías hablar un poco del porqué de esa fascinación con el doble? ¿Qué representa para ti?”.<sup>856</sup> Estos tópicos a veces pueden tratar sobre los géneros literarios, por ejemplo, se ha difundido la idea, hasta cierto punto cierta, de que Enrique Vila-Matas es un escritor transgresor contrario a las normas, de ahí que frecuentemente se le pregunte por su opinión sobre los géneros ya que sus respuestas siempre serán transgresoras.<sup>857</sup>

---

<sup>855</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea, Op.cit.*, p. 63.

<sup>856</sup> Kathleen M. Glenn, “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 1993, vol 18, 1-2, p. 358.

<sup>857</sup> Ramón Sánchez Lizarralde, “Enrique Vila-Matas”, *El Urogallo*, 1993, 88-89, p. 40 y Azancot, N., “Enrique Vila-Matas”, *El Cultural*, 21 de noviembre de 2002, p. 7.

Entre otras cuestiones, los entrevistadores han de tener en cuenta las variaciones de la historia y los contextos culturales, no sólo dentro de España sino también en otros países. Las entrevistas son un breve documento que nos pone en contacto con las tendencias de la sociedad literaria en el momento de su realización. En las preguntas de los periodistas, en sus comentarios, en sus añadidos, late el contexto histórico y social. Por ejemplo, el feminismo y sus consecuencias salen a relucir en la mayor parte de las entrevistas a mujeres puesto que esta cuestión sigue candente aún en la actualidad.<sup>858</sup> En el caso de los escritores bilingües, como Nuria Amat o Cristina Fernández Cubas, tienen que justificar el uso de un idioma u otro.<sup>859</sup>

Las ideas sobre los géneros que aparecen reflejadas en las entrevistas también dependen del canal y del objetivo de la entrevista. En este trabajo las hemos extraído de diferentes medios: de los suplementos literarios en los que estos textos aparecen mezclados con críticas literarias, de revistas especializadas y de páginas culturales.<sup>860</sup> Cada una de ellas va dirigida a un público con unas expectativas diferentes, así los autores se reservan sus disquisiciones más abstractas para los medios minoritarios. Por ejemplo, los entrevistadores de publicaciones académicas indagan en busca de claves interpretativas en torno a algunos aspectos concretos. Por ejemplo, buscan entender el trasfondo de los títulos como sucede en torno a *La enredadera* de Josefina R. Aldecoa pues la mayor parte de la entrevista es una glosa en torno a la metáfora del que encierra.<sup>861</sup> Algunas de estas preguntas nos dan pistas sobre la creación de algún cuento, así Olga Bailin en su colección de entrevistas le pregunta a Quim Monzó: “¿De dónde viene el título del cuento «La euforia

---

<sup>858</sup> Sobre este asunto trataremos en el apartado del capítulo sexto “La literatura femenina”.

<sup>859</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, 1998, vol. 11.2-11.3, p. 684 y Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>860</sup> Algunas revistas constan de un apartado especial dedicado a entrevistas a escritores representativos, así son: *Quimera*, *Ínsula*, *Letras Peninsulares*, *Anales de la literatura española contemporánea Cuadernos Hispanoamericanos*, *España Contemporánea*, *Compás de Letras*. Además, hemos encontrado varios testimonios incluidos en revistas nacidas ya en la red informática como *Letras libres* o *Lateral*. Claro que, al auge de los nuevos medios de comunicación se han sumado otros periódicos. En la página de internet de *El mundo libro* llevan apareciendo desde junio de 2000 entrevistas a escritores españoles.

<sup>861</sup> Milagros Sánchez Arnosi, “*La enredadera*, de Josefina R. Aldecoa, más allá del maniqueísmo”, *Ínsula*, 1985, 461, p. 5.

de los troyanos», donde el protagonista termina como chicle?».<sup>862</sup> El autor nos explica que todo viene de imaginarse la euforia imbécil de los troyanos cuando han conseguido que los griegos se aparten sabiendo que están dentro de su ciudad.

Las menciones al género también dependen del acontecimiento que haya originado su realización: a raíz de una publicación reciente, ofrecer una panorámica de un autor, sacar del anonimato a un reciente premiado, por supuesto, el caso más interesante es cuando acaban de publicar un libro de cuentos y nos explican el porqué de su elección. Por supuesto, según de la dedicación de cada autor al género, se le pregunta más por el mismo. En el caso de Mercedes Abad, conocida sobre todo por sus libros de relatos, todas las cuestiones giran en torno a sus cuentos y sus fuentes literarias...<sup>863</sup> Aunque el entrevistador le pregunta a Juan Bonilla principalmente sobre sus novelas de reciente publicación, acaba la entrevista con una reflexión sobre la actualidad del género en el que sabe que el autor es un experto: “¿Piensa que el género del cuento está ganando adeptos?”.<sup>864</sup> Geraldine C. Nichols le plantea: “¿Tu crees que esta afición por la sencillez te haya hecho escribir casi siempre relatos, en vez de novelas? Porque sólo has escrito una novela, que yo sepa, *El año de Gracia*”.<sup>865</sup> La escritora ante este interrogante responde con un hecho que delata el ambiente cultural de esos años. Destaca que en los ochenta tuvo que defender que escribía cuentos porque era un género en sí mismo con unas normas. La entrevistadora intenta explicar el interés de la crítica por el problema ya que: “Las preguntas que te hacían puede deberse al hecho de que en España en las últimas décadas el cuento ha sido menos cultivado y comercializado que la novela”.<sup>866</sup>

Si tomamos todas las entrevistas a nuestros autores, estas nos dan una idea de qué aspectos interesan a la crítica. Una idea que motiva a los investigadores es registrar el

---

<sup>862</sup> Katarzyna Olga Beilin, *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Rochester, NY, Tamesis, 2004, p. 186.

<sup>863</sup> Nancy Vosburg, “Entrevista con Mercedes Abad”, *Letras Peninsulares*, 1993-1994, vol. 6.1-6.3, pp. 621-630.

<sup>864</sup> Santiago Velázquez Jordán, “Juan Bonilla” (en línea, *Op.cit.*).

<sup>865</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 60.

<sup>866</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Ibid.*, p. 61.

procedimiento poético, “la cocina” de cada escritor para generar un lugar para reflexionar sobre su obra. Quieren, de esta manera, conocer los distintos modos que existen de construir un texto: ¿cómo redacta? ¿cuánto tarda? ¿cómo lo hacen? Interesan todos los detalles, hasta qué medio es empleado (papel, pluma, ordenador), pero sobre todo si siguen un esquema o dejan correr la inspiración. A Ana María Matute, tras hacer todo un recorrido por su obra, el entrevistador le pregunta: “¿Cómo escribe sus novelas?”.<sup>867</sup> Ella nos cuenta su proceso: prefiere tener claro el final, luego el tono... Otro aspecto que interesa es el grado de elaboración de los escritos, por ejemplo sobre Juan José Millás intriga la etapa de corrección.<sup>868</sup> A Javier Marías, cuyas novelas están plagadas de citas, también se le pregunta por la elaboración que entrañan sus escritos.<sup>869</sup> Son frecuentes las preguntas sobre qué motivó a redactar un texto: “¿Qué te llevó a escribir esta novela?”.<sup>870</sup> En este sentido ha resultado beneficioso para nosotros cuando hablan sobre la concepción de sus cuentos, tal y como hace Javier Marías: “Cuando alguna vez, en cuentos por ejemplo, he sabido de arriba abajo la historia y lo que iba a contar antes de empezar a escribir, me ha parecido un verdadero ejercicio de redacción”.<sup>871</sup>

Los entrevistadores se muestran bastante interesados por la memoria seguramente ya que, debido al desconocimiento que tenemos de ella, es fácil vincularla con el gran interrogante de la creación literaria. Este tópico gira, por ejemplo, en torno a la narrativa de Luis Mateo Díez por el claro cariz realista de sus textos, su ubicación en espacios familiares de la tierra leonesa, y su atracción por la oralidad... Este foco de interés en la obra del escritor de Villablino ha sido alimentado por diferentes trabajos críticos sobre la

---

<sup>867</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de letras*, *Op.cit.*, p. 22.

<sup>868</sup> Pilar Cabañas, “Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, oct., p. 105.

<sup>869</sup> Luis H. Castellanos, “La magia de lo que pudo ser: Entrevista con Javier Marías”, *Quimera*, 1988, 87, p. 26.

<sup>870</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 684.

<sup>871</sup> Luis H. Castellanos, “La magia de lo que pudo ser: Entrevista con Javier Marías”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 26.

cuestión.<sup>872</sup> Sin embargo, creemos que, como en el mundo de la literatura hay quien prefiere no admitir la directa utilización de lo real puesto que desdice de la capacidad creadora del autor, por eso entrevistadores y escritores prefieren hablar de la memoria, ya que, al menos, implica una elaboración inconsciente de los hechos. La utilización de la memoria (experiencia) sirve a los investigadores para conocer la capacidad creadora de un autor. Quizá por este motivo está tan difundida la costumbre de explicar la obra de un autor acudiendo a su autobiografía. Los críticos y entrevistadores instigan a los escritores para que descubran qué hay de real en sus textos y así los escritores nos desvelan el origen de algunos de sus libros y cuentos. Claro que, a la hora de evaluar estas confesiones, hay que tener en cuenta que tras cada respuesta existe la intención de enmascaramiento de los autores pues pueden desfigurar la realidad con el fin de complacer a los entrevistadores y lectores. Cristina Fernández Cubas tiene que explicar de dónde viene la historia que dio origen a “El altillo de Brumal”. Lo mismo le sucede en varias ocasiones a Almudena Grandes quien debe aclarar su relación con su novela *Malena es un nombre de Tango* y también sobre su libro de cuentos *Modelos de mujer*.<sup>873</sup> Estos comentarios nos aproximan al momento de la creación y a las circunstancias emocionales que rodearon su composición. A veces son los propios autores quienes acuden a la autobiografía en sus argumentos, por ejemplo Cristina Fernández Cubas nos habla de un cuento que tiene un origen real para indicarnos de qué manera ha influido la narración oral en su escritura.<sup>874</sup> Entre los momentos que intrigan más es la infancia y el primer contacto con la literatura. En relación con ese aprendizaje aparece mencionado el cuento ya que se trata de un género de iniciación, para Ana María Matute sus relatos de infancia, leídos durante una larga

---

<sup>872</sup> Algunos de estos trabajos son: Adolfo Sotelo Vázquez, “La mirada y la memoria: Luis Mateo Díez”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 584, 1999, pp. 121-124 y “La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*, Madrid, La Página Editores, 2003, pp. 73-95; María Payeras Grau, “El asalto a Saturno: memoria y mito en la obra literaria de Luis Mateo Díez”, *Cuadernos de narrativa*, *Op.cit.*, pp. 117-133; Cécile Mary-Trojani, “La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez”, *Cuadernos de narrativa*, *Ibid.*, 175-189; Maria Vittoria Calvi, “*El expediente del naufrago* de Luis Mateo Díez: el archivo y la memoria”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez...*, *Ibid.*, pp. 257-265; Ángel G. Loureiro, “La memoria vencida”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez...*, *Ibid.*, pp. 377-386.

<sup>873</sup> Verónica Añover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, 2001, 2-3, XIII, p. 809.

<sup>874</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 57.



enfermedad que la tuvo postrada en cama, fueron el acicate para acabar siendo escritora.<sup>875</sup> Las preguntas biográficas son interesantes en cuanto indagan en las razones que motivaron la opción de un género u otro. Josefina R. Aldecoa, por ejemplo, nos explica que sus novelas llegaron después de tener que escribir un largo prólogo para la antología de su recientemente fallecido marido.<sup>876</sup> La reflexión sobre esta selección le lleva a Mercedes Abad a hablarnos de cómo ha escrito sus cuentos más perfectos incluyendo una breve definición:

Es divertido porque a veces dices (que el relato) es como un *flirt*, y una novela es como una aventura larga. Sin embargo hay cuentos que a lo mejor te cuestan muchísimo tiempo, pero este cuento en concreto lo escribí en una sola noche y al día siguiente me acuerdo que lo releí pensando que sería abominable.<sup>877</sup>

Dependiendo de cómo formulen las preguntas, los autores se pueden sentir justificadamente ofendidos, pues a los escritores de cuentos se les insiste en que elijan la novela, como les sucedió a Juan Bonilla o Hipólito G. Navarro. También les interesa la relación entre los géneros que cultiva cada autor, como en el caso de Antonio Muñoz Molina, cultivador de diferentes formas, a quien se le pregunta: “¿Cómo ves la relación entre tu obra periodística o ensayística y tu ficción?”.<sup>878</sup> En el caso de Nuria Amat, defensora de las formas híbridas, tiene que defender su forma de composición como parte de una estética global.<sup>879</sup> Por supuesto, hay incursiones en algunos géneros que llaman más la atención, así todas las escritoras que han tratado lo erótico tienen que explicar las razones que les llevaron a ello.<sup>880</sup>

Otro asunto que obsesiona a muchos entrevistadores son las lecturas de los escritores. Esta información nos va a ayudar para conocer cuáles son sus autores predilectos

---

<sup>875</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de letras*, *Op.cit.*, p. 16.

<sup>876</sup> Lynn K. Talbot, “Entrevista con Josefina R. Aldecoa”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1989, vol. 4, 1-3, p. 238.

<sup>877</sup> Nancy Vosburg, “Entrevista con Mercedes Abad”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 266.

<sup>878</sup> Elizabet A. Scarlett, “Conversación con Antonio Muñoz Molina”, *España Contemporánea*, 1994, VII, 1, p. 70.

<sup>879</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Op.cit.*, p. 684.

<sup>880</sup> Verónica Añoover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 804.

y sus repertorios, sobre todo si inciden en las fuentes de sus cuentos, como sucede cuando Miguel Riera reflexiona sobre los relatos de Bernardo Atxaga: “Leyendo algunos de tus cuentos he recordado el mundo de Quiroga algunas veces, y otras el de los narradores centroeuropeos”.<sup>881</sup> Esta cuestión le sirve al autor vasco para desplegar su conocimiento y plantear sus influencias literarias. Normalmente las respuestas de los escritores suelen estar llenas de referencias literarias puesto que en sus intervenciones intentan demostrarnos la calidad de sus lecturas y maestros, por eso en ocasiones parece que entre el entrevistador y el entrevistado existe una especie de tensión por demostrar sus mutuos conocimientos. Así sucede cuando los entrevistadores les preguntan por algún autor concreto o tendencia artística, lo cual obliga a los escritores a adoptar una posición ante sus compañeros, con preguntas como esta: “¿No se trata también de un rechazo a la literatura realista de Cela, Delibes, etc.?”.<sup>882</sup> Las confesiones resultantes descubren los dilemas de nuestros escritores ante el sistema literario: las opciones ante el realismo de la generación del medio siglo, el uso de los experimentalismos, la opinión de la literatura norteamericana...

Por supuesto, no podemos ignorar que las entrevistas están muy mediatizadas ya que el género es un “instrumento” de las instituciones literarias y están sujetas a las necesidades del mercado. Así suele quedar de manifiesto cuando, a raíz de un éxito literario, los escritores deben responder a las mismas cuestiones en diferentes medios. La realidad es que muchas veces la entrevista literaria termina convertida en un arma del marketing propiciada por las grandes casas editoriales que ven en ella una de las principales vitrinas de exposición. En efecto, los entrevistadores de los suplementos se tienen que someter a las pautas del medio para el que trabajan y las premuras del tiempo, de hecho, son los autores de obras recién publicadas los candidatos regulares a la entrevista, por encima de cualquier otro criterio está su novedad. Afortunadamente, desde la aparición de Internet, existen más posibilidades de que los escritores poco comerciales sean también entrevistados.

---

<sup>881</sup> Miguel Riera, “El tópico hecho añicos: Entrevista con Bernardo Atxaga”, *Quimera*, 1989, 94, p. 15.

<sup>882</sup> Miguel Riera, “El tópico hecho añicos”, *Ibid.*, p. 15.

## LA ENCUESTA

En algunos apartados hemos empleado en nuestro trabajo la encuesta que Fernando Valls y Rebeca Martín hicieron sobre el cuento para la revista *Quimera*, que con anterioridad ya había promovido sondeos sobre la novela, la poesía y el teatro. Se trata de una herramienta en la investigación sobre la literatura empleada en las revistas literarias como *Ínsula*, en la cual a lo largo de estas dos últimas décadas se han propiciado iniciativas de este tipo sobre las cuestiones más diversas.<sup>883</sup> Cualquier encuesta tiene por objetivo obtener información de una muestra de individuos (elegida al azar o siguiendo el criterio del investigador), para poder conocer las preferencias, necesidades y comportamiento de los miembros de una sociedad. En el caso de las encuestas literarias, como la que nosotros hemos tratado, el conjunto de autores es seleccionado cuidadosamente a partir del criterio de autoridad. La muestra resultante está formada por académicos, críticos y, en ocasiones, por los propios escritores en su doble función de creadores y estudiosos de la materia. Mientras que, en los estudios de campo normalmente se eligen miembros heterogéneos del grupo de estudio para que así las conclusiones puedan ser proyectadas a una población mayor, de este modo, los individuos son secundarios, lo importante es obtener un perfil con el que trabajar. Los responsables de la encuesta de *Quimera*, reconocen habérsela enviado a: “escritores, historiadores de la literatura y críticos literarios, cultivadores y especialistas del género”, alrededor de cien personas, aunque la han contestado cincuenta y una (la mitad), lo que hace que el muestreo sea lo suficientemente representativo. De ellas, veintinueve pertenecen a escritores, aunque algunos de ellos tienen diferentes condiciones, por ejemplo Ángel Zapata suscribe su contestación como escritor, crítico y profesor. El grupo restante son aquellos profesores universitarios cuyos nombres aparecen en la

---

<sup>883</sup> AA.VV, “Pensar en España: los intelectuales y el poder (encuesta)”, *La Balsa de la Medusa*, 1991, 19-20, pp. 5-33; AA.VV, “Narradores leoneses”, *Ínsula*, 1994, 572-573; VV.AA. “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 1995, 589-590; AA.VV, “El teatro género y espectáculo. Teatro español ante el fin de siglo”, 1997, 601-602; “Los pulsos del verso: última poesía española”, *Ínsula*, 1994, 565; “Poetas españolas en el fin de siglo”, *Ínsula*, 1999, 630; Jesús Munárriz y Aracelin Iravedra Valea (coord.), “Encuesta a poetas, críticos y editores”, *Ínsula*, 2002, 671-672, p. 21-27 y 29-35 (especial sobre *Los compromisos de la poesía*); Fernando Valls y Rebeca Martín (coords.), “Breves comentarios a una encuesta”, *Quimera*, 2003, 228-229, p. 73-75 (Número monográfico sobre *La poesía española en el siglo XX*); Fernando Valls y Rebeca Martín (coords.), “El cuento español en el siglo XX: Las reglas del juego (el porqué de una encuesta)”, *Quimera*, 2004, 242-243, p. 10-44. (Número monográfico *El cuento español en el siglo XX*); Serrano, Virtudes y Paco, Mariano de (coords.) y Martín, Rebeca (col.), “El porqué de una encuesta”, *Quimera*, 2005, 255-56, p. 12-44 (Número monográfico *El teatro español en el siglo XX*)

bibliografía por su dedicación al estudio del cuento.<sup>884</sup> Entre ellos hay escritores consagrados como Juan Eduardo Zúñiga y nombres desconocidos en los noventa pero que hoy en día ya forman parte de la primera línea del género (Fernando Iwasaki). De los encuestados dieciséis de ellos forman parte de nuestro corpus.<sup>885</sup>

A diferencia de una encuesta al uso, donde las respuestas forman parte del material personal del investigador, en este caso aparecen transcritas y firmadas para que así el lector pueda asumir cada comentario por sí mismo, rompiéndose también el anonimato habitual. Como los autores son conscientes de que sus escritos van a ser publicados tal y como los envían, muchos de ellos redactan sus contestaciones de forma creativa y original en lugar de contestar brevemente a lo que se les requiere. He aquí que Arturo del Hoyo aproveche para darnos una poética personal del cuento en la que, no expone sus listados de libros y cuentos, sino su opinión sobre el género: “El cuento ha de ser una expresión quizá mínima, pero delicada de algo, fundada en un pequeño deleite; frente a los cuentos que tienden a dilatarse”.<sup>886</sup> Este hecho dificulta la investigación objetiva, de hecho, aunque los responsables realizan un comentario en la parte introductoria, no existe ninguna elaboración en tablas y gráficas estadísticas. A pesar de todo, nosotros hemos reelaborado estos materiales tanto para abordar la individualidad de los cuentistas, como sus tendencias, en cuadros que iremos utilizando según proceda. De acuerdo con nuestros intereses, hemos cribado los datos de los escritores, ya que son el sector del campo objeto de nuestra atención.

---

<sup>884</sup> Estos nombres son: Cecilio Alonso, Santos Alonso, Irene Andrés Suárez, Ana Luisa Baquero Escudero, Ángel Lasanta, Luis Beltrán Almería, Laureano Bonet, José Luis Calvo Carilla, Nuria Carrillo, Asunción Castro, Pedro M. Domene, Ángeles Ezama, Germán Gullón, Mario Kunz, José-Carlos Mainer, José María Martínez Cachero, José María Pozuelo Yvancos, Lluís Satorras (crit.), Gonzalo Sobejano, Jean Tena, Fernando Valls.

<sup>885</sup> Los escritores de cuentos recogidos son: Mercedes Abad, Fernando Aínsa, Juan Bonilla, José Manuel Caballero Bonald, Gonzalo Calcedo, Alfons Cervera, Juan José Flores, Medardo Fraile, Vicente Gallego, Germán Gullón, Arturo del Hoyo, Fernando Iwasaki, Manuel Longares, José María Merino, Gonzalo Navajas, Ana María Navales, Hipólito G. Navarro, Andrés Neuman, José Ovejero, Antonio Pereira, Juan Pedro Quiñonero, Javier Quiñóniz, Julio Manuel de la Rosa, Manuel Talens, Pedro Ugarte, Ángela Vallvey, Luis Antonio de Villena, Ángel Zapata, Juan Eduardo Zúñiga. En cuanto a los excluidos son: Fernando Aínsa, Alfons Cervera, Juan José Flores, Vicente Gallego, Arturo del Hoyo, Fernando Iwasaki, Ramón Jiménez Madrid, Juan Pedro Quiñonero, Javier Quiñones, Manuel Talens, Ángela Vallvey, Luis Antonio de Villena.

<sup>886</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín (coords.), “El cuento español en el siglo XX: Las reglas del juego (el porqué de una encuesta)”, *Op.cit.*, p. 24.

Las preguntas que plantean los responsables de la encuesta aparecen explícitos en el texto y son las siguientes: “1. ¿Cuáles son, en su opinión, los diez mejores libros de cuentos españoles en castellano del siglo XX? Intente aunar en la respuesta el valor histórico con sus gustos personales. 2. ¿Qué diez cuentos cree usted que deberían figurar en una antología española del género? 3. ¿Qué autores de cuentos de la literatura universal han influido más en la narrativa breve española del siglo XX?”.<sup>887</sup> En principio, estas cuestiones se podrían resolver con un simple listado de autores, libros o cuentos, sin embargo hemos observado que la primera pregunta da pie a muchos escritores a elaborar su contestación. Fernando Aínsa, por ejemplo, opina que según la edad del lector, le agradarán un determinado tipo de cuentos, de modo que se ve incapaz de contestar a la pregunta de manera objetiva. Además, el autor reconoce los factores personales que influyen en su elección.

Por otro lado, la mayor parte de los escritores que redactan su respuesta quieren mostrarnos su disconformidad ante el cuestionario. Varios escritores como Ana Luisa Baquero Escudero expresa la imposibilidad de la tarea que le imponen los editores, lo mismo que José Manuel Caballero Bonald. Algunos argumentan las limitaciones de su conocimiento, por ejemplo, Hipólito G. Navarro dice conocer tan solo la última década del siglo XX y Luis Antonio de Villena, confiesa leer poco la prosa al ser un lector asiduo de poesía. Tampoco faltan rebeldes que se oponen a la tarea. Mercedes Abad contesta mencionando a un par de autoras conocidas e inventándose el nombre de sus restantes predilectas, mientras que Manuel Talens intenta zafarse de cualquier acusación posterior o crítica a su selección: “me niego a considerar que los diez libros de cuentos que doy a continuación sean mejores o peores que otros”. Sin embargo, la mayor parte plantean problemas ante la metodología empleada. Una objeción que se cuestionan tanto Juan Bonilla como Asunción Castro a la primera pregunta es la imposibilidad de escoger un libro de cuentos, puesto que normalmente son bastante heterogéneos. Ángeles Ezama, Hipólito G. Navarro y Germán Gullón desearían incluir no sólo a los autores españoles sino también a los hispanoamericanos. Del mismo modo, Hipólito G. Navarro, Antonio Pereira y Juan Pedro Quiñonero están en desacuerdo con la restricción de que tan sólo puedan elegir a

---

<sup>887</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín, “Encuesta”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 12.

escritores que redacten en castellano. José Carlos Mainer desearía que no existiera ninguna limitación cronológica a la primera pregunta para así poder incluir a libros como *El gallo de Sócrates*, de Leopoldo Alas, y *Cuentos de la tierra* de Emilia Pardo Bazán. Mientras que Juan Pedro Quiñonero plantea, además del problema lingüístico, la limitación genérica: “En la historia del cuento español escrito en castellano no siempre es fácil establecer una frontera clara entre el cuento, el relato, la prosa poética, el poema en prosa, la estampa, la «auto ficción», incluso la fantasmagoría surrealista”.<sup>888</sup> A pesar de todas estas objeciones, en el capítulo sexto trabajaremos con estos datos que nos aproximarán a los repertorios de los escritores en los noventa.

## LOS PROLOGOS

Las páginas preliminares tienen el objeto de ser la antesala al libro, una introducción para facilitar su comprensión por parte del lector o para obtener una buena acogida en el público. Los escritores de nuestro corpus han redactado prólogos a libros de cuentos propios y ajenos; en este segundo caso pueden anticipar la obra de un compañero o una colección de la que se hacen responsables. Sea cual sea la circunstancia, en estos textos aparecen algunas interesantes menciones a la definición del género que tendremos en cuenta.

En cuanto al primer conjunto, hemos encontrado cuatro prólogos que tienen en común una característica: los escritores quieren hacernos partícipes de las vicisitudes que debe atravesar una obra en su peregrinaje hasta que logra encontrar acogida en las páginas de un libro. Los cuatro casos son libros escritos por autores consagrados, principalmente novelistas de fama, que se arriesgan al reconocer su escaso afecto al género breve en un ejercicio de retórica *captatio*.

El primer representante con estos requisitos es Julio Llamazares. El autor de *La lluvia amarilla* ha publicado un único libro de cuentos que recibe el significativo título: *En mitad de ninguna parte* (1995), ya que estos textos se encuentran verdaderamente en el limbo de su obra literaria. Él mismo ha confesado la conflictiva relación que mantiene con

---

<sup>888</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín, “Encuesta”, *Quimera*, *Ibid.*, p. 33.

este género para el que precisa: “el impulso ajeno e incluso la obligación de entregarlo al editor dentro de un plazo. De lo contrario, corro el peligro de no escribirlo o, al revés, de que se me convierta en una novela de más de doscientas páginas”.<sup>889</sup> Para compensar esta vergonzante declaración, intenta disimular aduciendo lo siguiente: “Quizá los escritores somos como los corredores: que los hay de velocidad y de fondo y cada uno tiene, sin saberlo, su distancia”.<sup>890</sup>

A su vez, la escritora madrileña Rosa Montero, en los párrafos que prologan su compilación, *Amantes y enemigos*, también reconoce resignada que a lo largo de su carrera se ha tenido que someter a los compromisos literarios más variopintos. Esto le ha hecho ir recopilando, poco a poco, una serie de relatos que fueron concebidos en su origen con el fin de aparecer de forma exenta en publicaciones de prensa periódica o especializada. Finalmente, se ha visto con una acumulación de textos suficientemente extensa como para merecer su aparición como un libro independiente. Al igual que Llamazares, reconoce que es un género en el cual no se siente cómoda.

Aunque como lectora soy una gran aficionada a los volúmenes de cuentos, creo que como escritora prefiero hacer novelas. Y las prefiero porque son más grandes y más anchas, porque te ofrecen más lugar para la aventura, porque suponen un largo e incierto viaje al mundo fabuloso de lo imaginado. Y en ese vasto territorio cabe todo.<sup>891</sup>

Puede que el cuento no sea tan acogedor, puesto que no tiene la fuerza suficiente para abrazar cualquier tipo de materia, pero posee otras cualidades. Para Javier Marías es un género al que le sienta bien el encargo, de hecho él mismo advierte que, salvo uno, todos los relatos que componen *Cuando fui mortal* fueron concebidos bajo algún imperativo.

Y en contra de la cursilería purista que exige para ponerse a la máquina sensaciones tan grandiosas como la ‘necesidad’ o la ‘pulsión’ creadoras, siempre ‘espontáneas’ o muy intensas, no está de más recordar que gran parte de la más sublime producción artística de todos los siglos [...] fue resultado de encargo o de estímulos aún más prosaicos o serviles.<sup>892</sup>

---

<sup>889</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.*, p. 14.

<sup>890</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 14.

<sup>891</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Op.cit.*, p. 9.

<sup>892</sup> Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *Op.cit.*, p. 10.

Siguiendo la metáfora que empleaba Llamazares, durante la ardua carrera de fondo que implica la redacción de una novela, un libro de cuentos puede suponer un alto en el camino que proporcione un respiro al autor. Las circunstancias que rodearon la aparición de *Modelos de mujer* de Almudena Grandes así lo demuestran. La autora tardó cuatro años en volver a publicar tras el éxito comercial de *Malena es un nombre de tango* (1994). Esa siguiente novela que se hacía tanto esperar era *Atlas de geografía humana*, construida en torno a cuatro diferentes voces femeninas reunidas con motivo de la edición de una colección por fascículos. Por su complejidad la autora protestaba en 1996 diciendo: “esto me está llevando mucho tiempo y me hace la escritura más lenta, y eso que yo ya escribo bastante lentamente”.<sup>893</sup> La obra tardó todavía dos años más en ser publicada, por eso cabe la posibilidad de que la presión editorial hiciera que ese año saliera a la luz *Modelos de mujer*, la única pieza perteneciente al género, que recogía cuentos anteriores. En el prólogo titulado “Memorias de una niña gitana” confesaba que para ella la brevedad ha sido siempre un inconveniente: cuando se empieza a divertirse escribiendo, debe terminar, cerrar su mundo y dar por clausurados a sus personajes.<sup>894</sup> De hecho ella ha conquistado la fama con sus obras extensas, incluida *Los aires difíciles* (2002).

Resumiendo lo anterior, en estos cuatro prólogos sus respectivos autores coinciden en apuntar que están formados por textos concebidos con la presión de la obligatoriedad.<sup>895</sup> En el restante corpus analizado, no hemos encontrado más ejemplos que reúnan estas condiciones de publicación, por lo tanto podemos decir que los únicos libros que necesitaban una justificación eran aquellos que casualmente no habían sido pensados para ser publicados en un solo tomo. Por otra parte, debemos añadir que los cuatro escritores han destacado literariamente por sus obras de mayor extensión, lo que indica que la introducción preliminar está puesta a propósito para dispensar su incursión en un género poco habitual en ellos que es para todos una especie de tortura impuesta por las circunstancias editoriales.

---

<sup>893</sup> Joaquín Arnáiz, “Almudena Grandes”, *República de las Letras*, 1996, 50, p. XVIII

<sup>894</sup> Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, *Op.cit.*

<sup>895</sup> Para no extendernos en demasía no he mencionado el caso de Antonio Muñoz Molina (*Nada del otro mundo*, *Op.cit.*).



En cuanto a los restantes prólogos, es habitual que los escritores nos expliquen, por ejemplo, la razón que les lleva a emplear un título, tal y como hace Juan Madrid en las páginas que anteceden sus *Cuentos del asfalto* pues este material simboliza el espacio donde se desarrollan sus historias:

El asfalto es material que encierra pequeños y sórdidos dramas anónimos que jamás saldrán a la luz: la niña que se suicida tirándose por una ventana una radiante mañana estival, el joven que se desgarras las venas día a día, el niño que aplica una navaja en el estómago de un anciano. Todas estas cosas pasan en el asfalto. No verlas es cuestión que se me escape. Allá cada uno con la dimensión que quiera poner a sus propias anteojeras.<sup>896</sup>

También suelen tratar del objetivo de la obra de una forma más o menos encubierta. Por ejemplo, Enrique Vila-Matas, en «Viajar perder países», texto que antecede sus *Suicidios ejemplares*, nos explica: “Mi idea, al iniciar este libro contra la vida extraña y hostil, es [...] intentar orientarme en el laberinto del suicidio a base de marcar el itinerario de mi propio mapa secreto y literario”.<sup>897</sup> Claro que, estos comentarios tienen otra función: garantizar la unidad del volumen de cuentos. Rosa Montero, por ejemplo, se sorprende de que todos sus relatos traten algún asunto amoroso, es decir, aprecia una coherencia *a posteriori*.<sup>898</sup> En el extremo de esta finalidad está Lucía Etxebarría quien intenta recoger como una novela, relatos publicados en varios medios.<sup>899</sup> Lo mismo pretende Francisco Umbral con el prólogo *Cuentos de amor y de Viagra* en el que sugiere la identificación entre el narrador y el autor y presentar así la obra como una novela unida por un mismo protagonista.<sup>900</sup> Son aquellos volúmenes híbridos los que necesitan mayor aclaración de su naturaleza, como Elena Santiago quien tiene que aclarar la procedencia de sus *Tres sueños y otros cuentos*.<sup>901</sup> Como sabido es que el prólogo es una pieza clave para la interpretación y la unidad de una obra, en *Cuerpo y prótesis* Juan José Millás prefiere que no se le de tanta

---

<sup>896</sup> Juan Madrid, *Cuentos del asfalto*, *Op.cit.*, p. 5.

<sup>897</sup> Enrique Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, *Op.cit.*, p. 7.

<sup>898</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Op.cit.*, p. 9.

<sup>899</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Op.cit.*

<sup>900</sup> Francisco Umbral, *Cuentos de amor y de Viagra*, *Op.cit.*

<sup>901</sup> Elena Santiago, *Tres sueños y otros cuentos*, *Op.cit.*

importancia y advierte al lector de que su texto “Suburbio”, que anticipa a los restantes, no es la cabeza del libro.<sup>902</sup>

Los escritores aprovechan las páginas introductorias para mostrarnos sus poéticas del cuento. Con este objetivo Francisco Umbral redactó para su *Teoría de Lola y otros cuentos* unas líneas que reflejan, como ningún otro texto, su posición frente a este género. De hecho, el impacto del mismo ha sido tal que Hipólito G. Navarro reconoce el valor del volumen simplemente por esta aportación: “Es su prólogo, y nada más que su prólogo lo que me hizo en principio incluirlo entre los otros: todos conocemos y secundamos las verdades que sobre el género dejó escritas Umbral en sus brillantes páginas introductorias, unas verdades que deben seguir suscribiéndose hoy, un cuarto de siglo después”.<sup>903</sup> Luis Mateo Díez utiliza, por ejemplo, el prólogo a *El pasado legendario*, un volumen atípico que recogía distintos extractos de obras suyas desde su primer libro de cuentos de 1973, hasta sus creaciones más recientes, para unificar este conjunto de ficciones tan heterogéneo. Con este fin, el escritor explica las diferencias entre los géneros próximos en apariencia, pero con orientaciones diferentes: cuento, leyenda, mito, fábula y anécdota.<sup>904</sup> Por el contrario, Medardo Fraile intenta alejarse de dar consignas sobre el género, y aclaraba en su prólogo a *Cuentos con algún amor* (1954): “No sé lo que es un cuento”.<sup>905</sup>

Además de los prólogos para obras propias, nuestros escritores han redactado otros tantos para los textos de creadores diversos. Estas palabras iniciales suelen tener el objetivo del encomio o elogio retórico al tratar de las virtudes de amigos o escritores venerados. La labor crítica siempre está tamizada por el objetivo laudatorio detrás del cual hay también una intención comercial. Esta costumbre está bastante difundida pues las plumas de prestigio pueden ayudar a que un libro se venda mejor ya que el lector puede adoptar una actitud positiva ante un escritor que conoce y que podrá extender al otro nombre. Este es el

---

<sup>902</sup> Juan José Millás, *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 16.

<sup>903</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín (coords.), “El cuento español en el siglo XX: Las reglas del juego (el porqué de una encuesta)”, *Op.cit.*, p. 30.

<sup>904</sup> Sobre este prólogo hablaremos en el capítulo sexto ya que es uno de los mejores testimonios de la poética del autor (*El pasado legendario*, Madrid, Alfaguara, 2000).

<sup>905</sup> Medardo Fraile, *Escritura y verdad: cuentos completos*, *Op.cit.*, p. 35.

caso de las palabras de Carme Riera que anticiparon el primer libro de cuentos de Neus Aguado donde la veterana escritora animaba e impulsaba a su amiga.<sup>906</sup> Otra situación muy diferente es la de Manuel Vicent cuando escribe el prólogo a los *Cuentos completos* de Juan Benet, pues entre ambos no hay una situación de igualdad de prestigio, sino al contrario. En este caso, Vicent aprovecha para hacer una de las defensas más feroces del género breve, a pesar de que no es demasiado adepto al cuento. Esta situación nos recuerda la de Poe ante la obra de Hawthorne, cuando no sólo estaba en juego el propio reconocimiento público, sino el de un compañero admirado.

Deteniéndonos en el prólogo de Javier Marías a los *Últimos cuentos* de Isak Dinesen, convierte el comentario sobre un libro concreto en una defensa de un único tipo de relato. El procedimiento pasa por vincular la obra de la autora con la perfección.<sup>907</sup> En este sentido, Marías emplea el género como un parámetro más a emplear en la interpretación de la obra de arte, del mismo modo como se puede acudir a otra información contextual sobre, por ejemplo, la época en la que fue creada, las circunstancias que le dieron origen, y así el lector puede reconocer su vigencia actual. Javier Marías como crítico culto y amante de las artes, reconoce el repertorio de referencias artísticas con las que la obra está relacionada, conoce las obras máximas del género, los rasgos repetidos o bien las innovaciones de este modo, al insertar el texto en el devenir de los géneros, lo relaciona con el pasado para valorar su aportación. Esto le lleva a comparar los géneros del cuento y la novela: mientras en el primer caso está permitido cambiar detalles dependiendo del público, en el segundo no se puede alterar ni una sola palabra. Marías opina que la novela ha invadido todos los territorios de la ficción, incluido el cuento, perdiéndose la posibilidad de pasar a lo oral. Los relatos de la danesa, engazarían con ese origen tradicional, tal y como razona: “resultan de una asombrosa originalidad no sólo porque son deliberadamente «contables», repetibles, transmisibles, sino porque intentan mantenerse en la tradición inmemorial del cuento anterior a esa contaminación, la de *Las mil y una noches*, por continuar con su

---

<sup>906</sup> Neus Aguado, *Juego cautivo*, *Op.cit.*

<sup>907</sup> “Las bromas divinas” de Javier Marías fue publicado por primera vez como prólogo a Isak Dinesen, *Últimos cuentos*, Madrid, 1990 (*Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, p. 294).

preferencia”.<sup>908</sup> Además de valorar positivamente su oralidad, el autor reivindica los finales redondos que, como veremos en el capítulo sexto, están en decadencia. En una nueva medida laudatoria para con la escritora dice: “Esto no quiere decir jamás que las historias de Isak Dinesen estén concebidas desde el principio para causar un efecto final, [...] el efecto que produce su lectura es justamente el contrario, a veces parecen casi resultado de la improvisación, con vueltas y meandros, sesgos y bifurcaciones”.<sup>909</sup>

Por último, hemos encontrado prólogos a volúmenes en los que aparecen piezas de varios autores ya sea para hacer una antología de época, o alrededor de cualquier otra excusa temática como los *Cuentos únicos* de Javier Marías, buen conocedor de la literatura extranjera, donde recoge pequeñas joyas: cuentos misteriosos y geniales de autores que, no lograron ningún éxito rotundo en su vida.<sup>910</sup> Dentro del primer conjunto, en 1980 Ana María Navales realizó una selección de los mejores narradores aragoneses.<sup>911</sup> Ya en la década que nos ocupa, José María Merino se responsabilizó de un volumen complejo y ambicioso titulado *Cien años de cuento*.<sup>912</sup> El autor es consciente de las críticas que suelen suscitar estos volúmenes de época, y que entre su público va a contar, no sólo con aficionados al género, sino también a bastantes profesionales, por este motivo en el prólogo cuida cada detalle sin dejar ningún asunto por tratar. El objetivo de esas páginas consiste en mostrarnos los criterios de su selección a medio camino entre la subjetividad y la objetividad. Aunque reconoce estar basándose en su gusto personal, más adelante intenta demostrarnos cierta objetividad en sus criterios: una cronología estricta (desde 1898), cuentos escritos en lengua castellana, publicados en libros y de escasa longitud (quince folios). Sin embargo, José María Merino enriquece el prólogo con otras consideraciones que no serían estrictamente necesarias. En un volumen donde el término “cuento” aparece en su propio título, el autor cree necesario matizar algunas de las ideas más difundidas del

---

<sup>908</sup> Javier Marías, “Las bromas divinas”, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 294.

<sup>909</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 297.

<sup>910</sup> Javier Marías, *Cuentos únicos*, Madrid, Reino de Redonda, 2004 (ed. orig. 1989).

<sup>911</sup> Ana María Navales, *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, Herald de Aragón, 1980.

<sup>912</sup> José María Merino, *Cien años de cuentos*, *Op.cit.*

género: la comparación azoriniana del cuento como soneto y la metáfora del cine y la fotografía empleada por Cortázar, con las que está en desacuerdo. En su lugar defiende que el cuento y el soneto no se deben equiparar por su dificultad, sino por tener un mundo resumido en su brevedad. Por otro lado, el cuento y el cine no son contrarios sino que tienen en común que requieren la misma intensidad. A raíz de las ideas de dos autoridades, Merino nos descubre su opinión sobre el género sin que parezca categórica ni taxativa. Junto a este asunto, el autor se hace eco de la debatida cuestión sobre la *crisis* del cuento en nuestro país que tanto ha dado que hablar. Para argumentar en contra, nos señala la buena salud del género a través su historia repasando toda la producción desde la generación del 98 hasta la actualidad, un recorrido en el que demuestra su amplio conocimiento de los recovecos del género. Por último, Merino se enfrenta a la clasificación que Francisco García Pavón elaboró para la primera edición de *Antología de cuentistas españoles contemporáneos (1939-1966)*, e intenta poner en claro algunas características: señala una tendencia fantástica, el realismo, el humor, la presencia de mujeres, y la preocupación estilística.

Medardo Fraile en su volumen *Cuento español de posguerra*, se enfrentó a una delicada tarea pues iba a trabajar sobre una generación de escritores de la que él mismo formaba parte, lo cual le podía granjear muchas enemistades, por ello en el prólogo intenta demostrar que no hace favoritismos. También tiene que explicar su doble condición de antologador y antologado apelando a la insistencia de la propia editorial. Las páginas en ocasiones se tiñen de experiencia personal: “Cuando mi grupo generacional –Ignacio Aldecoa, Josefina Rodríguez, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre...- empezaba a darse a conocer –mediada la década de 1940-, la situación del cuento era esta”.<sup>913</sup> Por lo demás, el prólogo se ajusta a las necesidades didácticas de la editorial en la que aparece impreso: Cátedra. El autor tiene en cuenta que sus lectores van a ser estudiantes que van a buscar en sus palabras una orientación en la lectura: el texto plantea una definición del género donde, al igual que Merino, defiende su condición de género mayor y denuncia su precaria atención en España.

---

<sup>913</sup> Medardo Fraile, *Cuento español de posguerra*, *Op.cit.*

Las restantes páginas suponen una revisión, uno a uno, de los hitos y principales obras de los autores seleccionados.

Bernardo Atxaga a lo largo de su carrera ha perseguido el propósito de reivindicar la legitimidad *euskera* para la escritura literaria, tal y como reconoce en el epílogo a *Obabakoak*.<sup>914</sup> El problema de la lengua vasca es que, a pesar de ser una lengua prerrománica, carece de una larga tradición escrita, situación que hace más acuciante la recuperación del saber oral que durante siglos ha hecho pervivir las historias ancestrales. Con este fin ha recopilado *Cuentos populares vascos*, donde además defiende el valor y la calidad de estas manifestaciones de lo popular que ya interesaron a autores como Hoffmann, Oscar Wilde, Henry James o Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>915</sup>

#### LA CRÍTICA, ARTÍCULOS Y ENSAYOS

En busca de las opiniones de los cuentistas sobre los géneros literarios y el caso del cuento, hemos encontrado una fuente en ensayos, artículos y reseñas. El problema de estos textos es su difícil ubicación. En principio, algunos de estos discursos fueron pronunciados en situaciones inverosímiles: cursos de verano, talleres literarios, clases magistrales, entregas de premios, presentaciones de libros, e incluso discursos de presentación en la Academia. Los artículos, por su parte, aparecen publicados en periódicos o medios especializados. En algunas ocasiones hemos podido acceder a estos textos directamente, sin embargo, la mayor parte de las veces dependemos de que sean rescatados en algún libro. Obviamente, tan sólo unos pocos escritores consiguen que sus trabajos vean la luz de nuevo, ya que el mercado del ensayo es bastante reducido. Tan solo se ocupan a él las grandes de la edición y unas cuantas editoriales muy especializadas, generalmente subvencionadas o vinculadas a alguna institución. Entre las grandes está Alfaguara que ha promocionado reediciones de lujo de los ensayos literarios de Antonio Muñoz Molina o Javier Marías, los artículos de actualidad de Manuel Vicent o Manuel Rivas y también ha

---

<sup>914</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 378.

<sup>915</sup> Lourdes Auzmendi y Koldo Biguri (selec. y trad.). *Cuentos tradicionales vascos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2000, p. 10.

publicado a la escritora barcelonesa Nuria Amat y su *Letra herida*.<sup>916</sup> Como se puede deducir de la nómina citada, su catálogo se nutre de los nombres que colaboran en *El País*, perteneciente al mismo grupo mediático. Entre las minoritarias, se encuentra Pre-Textos, aunque especializada en sus inicios en relato corto, se ha encargado de dar a la luz los libros de artículos de Juan Bonilla.

En una aproximación superficial a estos libros podríamos distinguir varios subgrupos según la naturaleza de sus piezas o la intención del autor.

1. Podemos encontrar libros de ensayos sobre literatura cuyos textos nacieron para ser leídos en voz alta como *La realidad de la ficción* que nació de un ciclo de conferencias que impartió Antonio Muñoz Molina en 1991 y que más adelante ha recogido en *Pura alegría* junto a una comunicación al hilo del aniversario de Cervantes en 1993 y su discurso de entrada en la Real Academia.<sup>917</sup>

2. Por otra parte, también hay volúmenes ensayísticos con una unidad intencional inicial ajena a los encargos. Me refiero, por ejemplo, al texto de Juan Eduardo Zúñiga quien, como esclavista, publicó en 1997 un ensayo biográfico sobre uno de sus maestros: *Los imposibles afectos de Turguénev*. Más adelante se ocupó de la literatura rusa titulado en *El anillo de Pushkin*, inicialmente aparecido en 1983, aunque ha sido reeditado por Alfaguara en 1992.<sup>918</sup> Las inquietudes literarias de muchos de nuestros escritores que se dedican a la enseñanza universitaria y a la investigación, han dado como fruto libros como el mencionado antes de Nuria Amat.

3. Javier Marías es buen representante de otro tipo de recopilaciones compuesta por **artículos** que en origen aparecieron en **prensa periódica** (*Pasiones pasadas*, *Vidas*

---

<sup>916</sup> Manuel Vicent, *Las horas paganas*, Madrid, Alfaguara, 1998; Manuel Rivas, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara, 1997; Nuria Amat, *Letra herida*, Barcelona, Alfaguara, 1998.

<sup>917</sup> Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992.

<sup>918</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *Los imposibles afectos de Turguénev*, Madrid, Editora Nacional, 1977; *El anillo de Pushkin*, Madrid, Alfaguara, 1992.

*escritas, Literatura y fantasma, Mano de sombra, Harán de mí un criminal*).<sup>919</sup> La vorágine del artículo semanal en la que se ha embarcado Enrique Vila-Matas han dado como resultado los libros *El viajero más lento, El traje de los domingos, Para acabar con los números redondos, Desde la ciudad nerviosa, Aunque no entendamos nada, El viento ligero en Parma*.<sup>920</sup> Juan Bonilla reeditó sus ejercicios narrativos a medio camino entre el cuento y el artículo en *Veinticinco años de éxito* que luego apareció con nuevo título y más material en *El arte del yo-yo*.<sup>921</sup> Sus restantes artículos periodísticos aparecen en *La holandesa errante, Academia Zaratustra, Teatro de variedades*.<sup>922</sup> Julio Llamazares también nos ha dado a conocer tres volúmenes de sus colaboraciones en prensa: *En Babia, Nadie escucha, y Los viajeros de Madrid*.<sup>923</sup> Soledad Puértolas ha extraído algunos de sus mejores artículos en *La vida oculta*.<sup>924</sup>

Pero no siempre son colecciones homogéneas, las más de las veces los libros están compuestos por retazos recogidos de aquí y allá. Por ejemplo, José María Merino ha recogido muchos de esos “bolos” de escritor en *Ficción Continua*. Allí aparecen sus inestimables reflexiones sobre la invención literaria, resultado de su experiencia como lector y narrador, junto a otros comentarios a obras concretas, artículos y ensayos parcialmente publicados en diversos medios.<sup>925</sup> Como mencionábamos arriba, *El porvenir de la ficción* de Luis Mateo Díez está compuesto por artículos de reflexión literaria

---

<sup>919</sup> Javier Marías, *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, 1991; *Vidas escritas*, Madrid, Siruela, 1992; *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*; *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara, 1998; *Harán de mí un criminal*, Madrid, Alfaguara, 2003.

<sup>920</sup> *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992; *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995; *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997; *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2000; *El viento ligero en Parma*, México D.F., Sexto Piso Ediciones, 2004.

<sup>921</sup> Juan Bonilla, *El arte del yo-yo*, Valencia, Pre-Textos, 1996.

<sup>922</sup> Juan Bonilla *La holandesa errante*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999; *Academia Zaratustra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999; *Teatro de variedades*, Sevilla, Renacimiento, 2002.

<sup>923</sup> Julio Llamazares, *En Babia*, Barcelona, Seix-Barral, 1991; *Nadie escucha*, Madrid, Alfaguara, 1995 y *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998.

<sup>924</sup> Soledad Puértolas, *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993.

<sup>925</sup> José María Merino, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004.



inicialmente recogidos en diversas revistas, algunos de ellos los repite en *Las palabras de la vida*.<sup>926</sup>

Hay otros libros de naturaleza inclasificable ¡Qué decir de toda la sabiduría y experiencia que nos transmite Carmen Martín Gaité en esa miscelánea que recoge *El cuento de nunca acabar* entre la nota autobiográfica y el ensayo literario!<sup>927</sup> Lucía Etxebarría en *La Eva futura, la Letra futura* se sitúa entre la reflexión biográfica sobre cómo la esquizofrenia ha afectado en su creatividad y el ensayo literario sobre la escritura femenina.<sup>928</sup>

Además, nuestros cuentistas son seres inquietos, activos, y abordan lo literario en distintos registros según las necesidades se sucedan o los requisitos se impongan. José Jiménez Lozano ha cultivado la hondura de ensayos académicos como *Fray Luis de León: Barcelona*, la conferencia pública en *El narrador y sus historias* y la vitalidad del artículo de prensa en *Ni venta, ni alquiler*.<sup>929</sup> La misma heterogeneidad podemos encontrar en la larga y prolífica carrera de Francisco Umbral quien ha publicado tanto trabajos monográficos como otros formados por retazos de su intensa actividad periodística.<sup>930</sup>

Independientemente de su aparición exenta o dentro de un volumen, lo importante es el objetivo inicial del texto. Los contenidos de las poéticas dependerán de si se encuentran dentro de un artículo o un ensayo. Entre los trabajos recogidos, algunos son reseñas de crítica literaria en los que nuestros escritores valoran, juzgan y comentan obras ajenas. A la reseña se le exige que esté expresada de forma original, pero a la vez de forma breve y clara. La reseña periodística ha de tratar de un asunto de actualidad con el que atraer a su público no especializado, lo cual impide a los autores utilizar conceptos y

---

<sup>926</sup> Luis Mateo Díez, *El porvenir de la ficción*, *Op.cit.*.

<sup>927</sup> Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988.

<sup>928</sup> Lucía Etxebarría, *La Eva futura/La letra futura*, *Op.cit.*

<sup>929</sup> José Jiménez Lozano, *Fray Luis de León*, Barcelona, Omega, 2000 o *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003; *Ni venta, ni alquiler*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002.

tecnicismos propios de la crítica académica. A su favor, tiene bastante difusión y, por tanto, influencia, aunque ello le obliga a tratar de asuntos de actualidad, dejando a un lado lo marginal.<sup>931</sup> Realmente, estos textos nos demuestran las tensiones entre los editores, los autores y el público de una obra. No podemos sino reconocer que en su labor están sometidos a un complejo entramado comercial, en el cual están imbricados influyentes intereses económicos. Por ejemplo, los suplementos culturales tienen que sopesar cuánta atención dedican a la minoritaria poesía o el cuento, al existir una amplia sucesión de novelas en los anaqueles de las librerías. La influencia del mercado ha hecho que la independencia del oficio haya sido puesta en duda en numerosas ocasiones por eso el crítico ha de ganarse la fama de su honradez y prestigio. Para ello algunos autores intentan argumentar con todo lujo de detalles el por qué de su opinión, sin embargo otros como Enrique Vila-Matas no dudan en ofrecer comentarios con una alta dosis de opinión personal. Este autor, con un amplio conjunto de lectores que respaldan sus criterios, puede permitirse ensalzar o denostar según sus gustos personales. Para los críticos es muy importante crear un estilo propio y ofrecer unas conclusiones personales que haga fieles a sus lectores. Así sucede con el escritor barcelonés quien ha ejercido un fuerte estilo como columnista caracterizado por la constante alusión a citas y obras de sus autores predilectos, como si manejara una extensa enciclopedia literaria. A través de este recurso consigue cierta complicidad con su público que buscará en cada columna un guiño metaficcional. En cuanto a los géneros, el autor en sus escritos sobre literatura y en sus entrevistas intenta demostrar que existen para ser subvertidos. Sin embargo, podemos apreciar cómo cambia su actitud en sus reseñas, recogidas *El traje nuevo de los domingos*. A diferencia de otros escritores, no se detiene en apuntar los aciertos y errores de los libros, sino que, primero, se sitúa como protagonista del texto. Para que no olvidemos que su subjetividad es la protagonista, inserta algún comentario sobre su vida o bien alguna anécdota del autor cuyo realismo podemos dudar. Siempre va de lo general a lo particular sin atacar directamente la obra en cuestión. En este recorrido relaciona las obras que comenta con los géneros a las

---

<sup>930</sup> Francisco Umbral tiene ensayos destinados a *Larra, anatomía de un dandy* (1965) o *Lorca, poeta maldito* (1968), *Valle Inclán* (1968), *Miguel Delibes* (1970), *Ramón y las vanguardias* (1978), y otros surgidos de sus series periodísticas como *La escritura perpetua* (1989).

<sup>931</sup> Mary Luz Vallejo Mejía, *La crítica literaria como género periodístico*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1993, pp. 35-43.

que pertenecen. Por ejemplo, en torno a *Antología de cuento triste* de Monterroso nos ofrece lo más parecido a una definición del cuento que podemos encontrar en su extensa bibliografía: “El relato corto, en cambio, es una especie de *flash*, con una curiosa, extraña adherencia a la realidad”.<sup>932</sup> En esta misma reseña, Vila-Matas denuncia la escasa atención que suelen recibir los libros de cuentos en nuestro país ya que pretende que esto no pase con el libro del autor guatemalteco: “sería lamentable –aunque nada raro conociendo a este país- que la suerte le fuera esquiva a un libro tan completo de cuentos, sobre todo si pensamos que el cuento es un género de primerísimo orden, aunque en España nadie parece enterarse, nadie enciende las lámparas y prosigue así el obscuro prestigio de la novela hueca, si es premiada, mejor”.<sup>933</sup> En otra reseña, en relación con un libro de Xavier Rubert, compara dos formas compositivas partiendo de la dificultad para el autor: “El relato corto, por ejemplo, contiene un alto índice de riesgo, pero nunca tan grande como el del aforismo”.<sup>934</sup>

En general, los críticos pueden situar el texto dentro de las categorías tradicionales, como Marías o Vila-Matas, o bien, de acuerdo con la estética posmoderna, resaltar la hibridación y mezcla de formas literarias. Esta última opción abre las expectativas y las interpretaciones de los receptores ya que permite que ellos mismos exploren la multiplicidad de posibilidades que puede tener un texto híbrido. Nuria Amat, en su libro *Letra herida*, llama la atención sobre la costumbre de encasillar las obras en un determinado género en busca de un orden: “Me asombra el interés de algunos escritores, tanto como el mío propio, por llamar novelas a libros que rompen con los esquemas argumentales de las novelas”.<sup>935</sup>

Dentro del género del artículo periodístico, encontramos composiciones relacionadas con los diferentes hitos que salpican el calendario: la feria del libro, conmemoraciones, aniversarios... En estos textos el autor puede ocuparse de presentarnos

---

<sup>932</sup> Enrique Vila-Matas, “La vida triste”, *El traje de los domingos*, *Op.cit.*, p. 253.

<sup>933</sup> Enrique Vila-Matas, “La vida triste”, *El traje de los domingos*, *Ibid.*, p. 251.

<sup>934</sup> Enrique Vila-Matas, “El inventor de aforismos”, *El traje de los domingos*, *Ibid.*, p. 291.

<sup>935</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Op.cit.*, p. 210.

escritores y obras desconocidos, de diferentes épocas y culturas, a la vez que introducimos en el proceso artístico de creación y revelar las relaciones entre el arte, la vida, la sociedad, la ética, y la religión. De este modo, el escritor asume el papel de “oráculo” de las letras con el fin de divulgar nuevos autores, tendencias y anunciar los caminos que llevará la literatura. En estas ocasiones la frontera entre la crítica y la reflexión personal se desdibuja como sucede con Juan Bonilla en *El arte del yo-yo*. Sus textos se insertan en la libertad que permite la columna literaria por lo que tienen una naturaleza híbrida. El escritor mezcla hechos ficticios con sus ideas sobre el entorno literario que le ha tocado vivir, por ejemplo, los problemas que tiene un escritor de cuentos para publicar.<sup>936</sup> Este fenómeno de hibridación es frecuente en la práctica periodística ya que la imaginación del escritor puede partir del juicio de una obra para contarnos una historia inventada o una anécdota personal. Este recurso lo ha puesto en práctica Juan José Millás en sus *Articuentos*, esas curiosas composiciones que preferían tomar un ambiguo nombre a definirse.

Las reseñas para publicaciones académicas, destinadas al medio universitario, suelen adoptar la forma del ensayo o el artículo de fondo donde los escritores, al no sufrir el apremio de la actualidad pueden detenerse en un análisis más reflexivo, utilizar un léxico especializado y recurrir a reflexiones más abstractas.<sup>937</sup> Como en estos casos no existe la premura, pues tienen una periodicidad menor que los suplementos culturales, los autores pueden comentar varias obras relacionadas entre sí aunque de publicación distanciada en el tiempo. Siguiendo con los trabajos de José María Merino, el gallego redactó para *Revista de libros*, el comentario simultáneo de tres antologías: *Maravillas y espantos* de Silvia Iriso y *Prodigios y pasiones* y *Desatinos y amoríos* ambas coordinadas por Gonzalo Pontón. Nuevamente, la reseña aparece antecedida por una reflexión sobre la vigencia del género:

Pues el siglo XX ha mostrado que la cultura del cuento literario ha estado presente con vitalidad y sin interrupción entre los autores españoles, y los últimos años ofrecen cierta recuperación editorial, y acaso lectora, del relato breve, haciendo ver en muchos jóvenes autores una dedicación que no sólo es testimonio de fértil invención y destreza técnica, sino también de generosidad, en

---

<sup>936</sup> Juan Bonilla, *El arte del yo-yo*, *Op.cit.*, p. 12.

<sup>937</sup> Mary Luz Vallejo Mejía, *La crítica literaria como género periodístico*, *Op.cit.*, pp. 35-43.

tiempos en que imaginar una trama y estirla hasta convertirla en novela, parece estar al alcance de cualquier persona medianamente pública.<sup>938</sup>

En este texto José María Merino reivindica la tradición española del cuento. Durante muchos años se ha pensado que casi no ha habido españoles cuentistas, de hecho, en busca de antecedentes la mayor parte de los autores miran al otro lado del océano a los escritores latinoamericanos. Frente a esto, el autor reivindica la existencia de un pasado cuentístico de gran riqueza del que las tres antologías son buen testimonio, así la finalidad de su trabajo sirve: “Para repasar el arte del cuento en pretéritas épocas españolas, y conocer las raíces de esa invención que sigue tan viva”.<sup>939</sup> Los textos recogidos en dichas recopilaciones, obviamente, ofrecen problemas para ser englobados bajo el moderno concepto de cuento literario, de modo que el autor debe matizar el origen de, por ejemplo, algunos cuentos del XVII recogidos de: “lo que en su tiempo se denominó «novelas», el modelo inventado en Italia que Miguel de Cervantes popularizó entre nosotros, cuentos largos, o casi lo que ahora llamamos «novelas cortas»” y también textos extrapolados de libros mayores como *El Guzmán de Alfarache*.<sup>940</sup> Esto se debe a que, para encontrar unos antecedentes sólidos al género hace falta ampliar sus límites. Con objeto de establecer lazos con la actualidad, de dar unidad a la cultura, el autor encuentra en estos relatos algunas invariantes de nuestra literatura: “determinadas visiones de lo burlesco y lo macabro, y hasta la presencia intermitente de lo fantástico en mitad de la pretendida crónica de lo cotidiano”.<sup>941</sup>

Volviendo a los ensayos, también se requiere a los escritores para que ofrezcan su visión sobre temas literarios de su conocimiento en contextos especializados. Esto suele ser habitual ya que en este tipo de eventos se le suele dar más autoridad a estos escritores ya que ven el fenómeno no sólo desde el punto de vista de críticos sino también de creadores. En estos ámbitos los autores pueden reflexionar sobre los géneros sin miedo a ser demasiado eruditos, más bien todo lo contrario, la presión que las editoriales ejercen sobre

---

<sup>938</sup> El ensayo “Cuentos españoles: desde la Edad Media al siglo XVII” fue publicado por primera vez para *Revista de Libros*, enero 2001, nº49 (*Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 203).

<sup>939</sup> El ensayo “Cuentos españoles: desde la Edad Media al siglo XVII”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 203.

<sup>940</sup> El ensayo “Cuentos españoles: desde la Edad Media al siglo XVII”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 206.

<sup>941</sup> El ensayo “Cuentos españoles: desde la Edad Media al siglo XVII”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 208.

la crítica periodística en este caso es sustituida por la tensión de un público más exigente y especializado. A modo de ejemplo, José María Merino, en una reseña a *Cuentos completos* de Leopoldo Alas, *Clarín*, recopilados por Carolyn Richmond, puede permitirse no sólo dar su opinión sobre la obra, sino que nos proporciona una panorámica sobre el cuento literario que incluye una digresión sobre las diferencias entre el cuento y el cuadro de costumbres. La escasez de espacio de la crítica periodística ya no es un impedimento, de esta manera, para aproximar al cuentista al contexto actual de las letras españolas, Merino despliega su conocimiento del género y contrasta los textos de *Clarín* con los de otros autores de nuestro campo nacional (Unamuno o Valle Inclán, Gómez de la Serna, Larra, Neville) y traza lazos con la literatura internacional (Maupassant). Como recurso laudatorio Merino resalta: “la conciencia que Clarín tenía de lo específico y difícil del género. Desde luego, para él el cuento no era un arte menor, y llegó a declarar que había notoria injusticia en considerar inferior al género de las narraciones cortas, frente a la novela”.<sup>942</sup> De este modo, entre los méritos del escritor se cuenta el conocer la calidad y la diferencia del género. Claro que, al hilo de la descripción de los cuentos del autor ovetense, se permite un juicio teórico: “lo que define sobre todo al cuento es el movimiento interior, la mutación dramática. Si no se produce ese movimiento, puede haber una ficción estimable, acaso extraordinario, pero no será un cuento sino un cuadro, moral, psicológico o de costumbres, una semblanza, una fotografía literaria inmóvil”.<sup>943</sup>

Merino presentó una conferencia titulada “El cuento literario español en la frontera del siglo XXI” para el *Congreso sobre Literatura y Cultura españolas*.<sup>944</sup> El autor, cuyo conocimiento sobre el género queda de manifiesto en todos sus escritos, puede detenerse en esta ocasión a hablar sobre todos los cuentistas desde el siglo XIX (Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés), a autores del 98 (Valle-Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno), hasta llegar a la actualidad. Merino en su recorrido emplea conceptos generacionales pues habla

---

<sup>942</sup> José María Merino, “Los cuentos de Clarín vistos por un cuentista”, *Congreso sobre Clarín*, Universidad de El Cairo, Instituto Cervantes, 19 y 20 de marzo de 2001 (*Ficción continua, Ibid.*, p. 181).

<sup>943</sup> José María Merino, “Los cuentos de Clarín vistos por un cuentista”, *Ficción continua, Ibid.*, p. 182.

<sup>944</sup> El ensayo “El cuento literario español en la frontera del siglo XXI”, fue presentado por primera en el *Congreso sobre Literatura y Cultura españolas*, Ohio, State University, Columbus, 4 a 7 de octubre de 2000 (*Ficción continua, Ibid.*, pp. 210-228).

tanto de la generación de los cincuenta hasta llegar a las “jóvenes promociones”. Se trata de un amplio estado de la cuestión que contribuye a establecer el canon de cuentistas. En cuanto a los últimos años de la narrativa española, demuestra ser un lector informado de las novedades editoriales y comenta la aparición de diferentes antologías como *Páginas amarillas* o las arriba mencionadas de Fernando Valls y Masoliver Ródenas. En la presentación, el autor introduce una vez más una reflexión sobre la actualidad del género y, mientras que en el trabajo sobre las antologías reconocía la recuperación de lectores, en esta ocasión se vuelve a cuestionar su éxito entre el público. Creemos que se debe a que en esta ocasión lo que busca es conseguir la revalorización del género que comentamos arriba.

El lector común aborrece acaso las sucesivas *muerdes de la trama* que un libro de cuentos lleva consigo, y el tener que afrontar en cada cuento un nuevo esfuerzo de cambio y adaptación a una fabulación diferente. Quizá en la peculiar naturaleza de mundo sintético que presenta el cuento, en su obligado sacrificio de la extensión para ofrecer intensidad, en su concisión expresiva, esté precisamente la causa de que los lectores poco avezados no sepan o no quieran apreciarlo y que solamente lo publiquen los editores que no fijan el éxito comercial como objetivo prioritario de su labor. Salvo escasas ocasiones, un libro de cuentos por mucho eco que pueda encontrar, no alcanza casi nunca la difusión de una novela. Sin embargo el cuento, el relato breve, viene a ser en lo que pudiera llamarse *el ecosistema literario*, uno de los especímenes fundamentales, y su existencia vigorosa es indicio de la buena salud del conjunto de la ficción.<sup>945</sup>

Observamos cómo el escritor menciona algunos de los tópicos sobre el género relacionados con el factor de la dificultad que describimos en el capítulo anterior: a la par que define el género por su intensidad y su sintético mundo, menciona la dificultad de escritura y de lectura. Por otra parte, también contrarresta la escasa atención por parte de las empresas con el prestigio cultural de esta forma literaria. Como en la reseña a las tres antologías, repite la idea de que la tradición cuentística española ha sido ocultada por la fama de los escritores latinoamericanos así que, nuevamente, su trabajo tiene por objeto revisar ese pasado olvidado.

Nuestros escritores también han escrito ensayos de asunto literario en los que no buscan exhaustividad, sino una aproximación al asunto expresada de forma atrayente, de manera que el ensayista demuestra su personalidad. En este conjunto de textos hemos encontrado un monográfico sobre el cuento (José María Merino), y dos ensayos en los que

---

<sup>945</sup> El ensayo “El cuento literario español en la frontera del siglo XXI”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 211.

el género aparece a colación de otros asuntos (Juan Eduardo Zúñiga o Carmen Martín Gaité).

José María Merino le dedica al caso del cuento todo un espacio singular en su ensayo: “Un viaje al centro: cuento y novela corta”. El autor, a diferencia de los textos que hemos comentado con anterioridad, puede estructurar el texto con total libertad. Toma como punto de partida el pensamiento de Edgar Allan Poe quien, según Merino, es culpable de la constante comparación entre la narrativa larga y la breve. En las siguientes páginas intenta delimitar sus semejanzas y diferencias. En primer lugar, plantea que ambas son formas de ficción imprescindibles en cualquier cultura. Con esto, como ya dijimos, intenta que el cuento adquiera la misma jerarquía dentro del sistema global de los géneros. Otra vez recurre al argumento de la dificultad lectora, como hemos visto arriba: “Lo sintético, lo concentrado, plantean al lector mayoritario, común, al menos avisado y formado, dificultades de mera comprensión”.<sup>946</sup> A continuación, el autor se plantea los tópicos poenianos como la relación entre la brevedad y la intensidad, la economía... ya que son características también de la novela larga. La diferencia radicaría, o bien en el momento de la concepción pues la novela implica un largo proyecto y el cuento surge “de súbitas iluminaciones o fogonazos inventivos”, o bien en los “intermedios”. Con esto se refiere a que en la novela pueden abundar los “pasadizos, las zonas de transición” sin que el conjunto se resienta, mientras que en la novela corta están rigurosamente prohibidos.

Merino, como buen ensayista, busca el justo medio entre la búsqueda de objetividad y la expresión subjetiva, entre el afán por la estética y el impulso didáctico.<sup>947</sup> De este modo, lo que en un ensayo científico se manifestaría en datos, fórmulas y números, en un ensayo literario se presenta en la utilización de ejemplos y citas que refuten su opinión. Así Merino como paradigma de la novela corta acude a «El celoso extremeño» de Cervantes mientras que para el cuento se detiene en describir algunos relatos de Baroja, Valle Inclán, Aldecoa, Tolstoi, Chéjov y Steinbeck.

---

<sup>946</sup> Este texto, “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, aparece publicado por primera vez en este volumen: José María Merino, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 75.

<sup>947</sup> José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 82



Al ensayista, al igual que al artista, le permitimos negarse a sí mismo en aquello que unas líneas antes o en aquel mismo momento acaba de decir. El buen ensayo nos cautiva de tal modo que nos impide volver la vista atrás. Así aunque al comienzo del trabajo Merino nos convence de que la novela corta y el cuento tienen unas mismas características, más adelante afirma la necesidad de mantener esta nomenclatura por tradición, e incluso intenta buscar alguna diferencia: “El viaje al centro que la narrativa breve propone es en la novela corta un poco más dilatado que en el cuento, pero suele resultar inolvidable”.<sup>948</sup>

En los ensayos de Juan Eduardo Zúñiga recogidos en *El anillo de Pushkin* los cuentos son ejemplo y argumento para sus reflexiones. En este volumen, el autor reflexiona sobre literatura mezclando la crítica con la autocrítica o testimonio de su propia escritura. El escritor, con objeto de trascender lo particular, de ser auténtico y personal, fusiona lo autobiográfico, lo biográfico y lo ensayístico. En el prólogo, Zúñiga explica el propósito del volumen:

Quise resucitar la gran unidad creativa rusa –de costumbres, historia, gentes, arte, paisaje– que me renovó al sugerirme sueños literarios que fueron mi ventana al mundo, la iniciación al amor encendido de púrpura, la puerta que lleva a los serenos dominios del conocimiento y la tolerancia, la llave de las admiraciones ante el talento y la maestría de escritores excepcionales.<sup>949</sup>

Según Luis Beltrán Almería, Zúñiga en estos textos nos habla de cómo la literatura rusa ha modificado su personalidad de escritor.<sup>950</sup> En “Los rebeldes” emplea la tónica metáfora del libro como una ventana a otros mundos que activamos cuando leemos: “En el impulso inventivo de la lectura, en el imperioso deseo de presenciar rebeldías, el lector se asomaba a una ventana sobre el espacio ruso, la ventana que contempla el fluir de los tiempos, ventana de la historia”.<sup>951</sup> En este texto en tercera persona podemos identificar a los lectores que en el pasado se aproximaron a estas obras y aprendieron de ellas el espíritu de libertad, pero también podemos encontrar al lector que fue Zúñiga (ya que emplea el pretérito imperfecto de imperativo). Sin embargo, el receptor no sale indemne de la

---

<sup>948</sup> José María Merino, “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004, p. 84.

<sup>949</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *El anillo de Pushkin*, *Op.cit.*, p. 13.

<sup>950</sup> Luis Beltrán Almería, “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Op.cit.*, p. 382.

<sup>951</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *El anillo de Pushkin*, *Op.cit.*, p.77.

experiencia sino que es enriquecido por las ideas de rebeldía transmitidas en esos relatos: “La lectura de Kropotkin, Plejanov, Gorka, Lunacharski exaltó la difusa sed de las renovaciones, aspiración de igualdad y fraternidades que tomó cuerpo en el campo de los más puros anhelos, porque sentir aquella pasión nutrida de grandes personalidades permitía vivir en los destinos ajenos”.<sup>952</sup> El volumen se sitúa, en este sentido, entre la biografía y el ensayo puesto que cada hecho narrado está relacionado con las obsesiones temáticas y estéticas del escritor. En estos textos, resultado de su eslavofilia, recorre sus lecturas centrándose en los paisajes, las pasiones, las mujeres, los temas... Los cuentos de estos autores se convierten en inspiración y fundamento para sus reflexiones. Por ejemplo, en “Canción gitana” resume al comienzo el argumento de «El fin de Chertopjanov» de Turguéniev. Este relato trata de una zíngara que ha decidido abandonar al hombre con quien vive llevada por su naturaleza apasionada. Según Zúñiga los escritores rusos utilizan a los gitanos como símbolo de la libertad amorosa, del orgullo de una raza, la improvisación...<sup>953</sup>

En *El cuento de nunca acabar* de Carmen Martín Gaité la reflexión sobre el género breve no sirve de ejemplo, ni es algo aislado, sino que afecta a su concepción general tanto de la literatura como de este volumen, no en vano utiliza el término en el propio título. En principio, este libro encierra las principales claves de la propuesta narrativa de la autora, sus páginas están compuestas por notas a vuelapluma “tomadas al salto en cuadernos, lugares y fechas diferentes, casi siempre por la calle”, pues la escritora tenía la costumbre de escribirlo y anotarlo todo.<sup>954</sup> El resultado son unos fragmentos a medio camino del apunte autobiográfico y el aforismo, una serie de reflexiones sobre asuntos varios: los relatos de ficción, los ensayos, las traducciones y los prólogos. Aunque ella misma prefiere no clasificar estos el libro: “cuento, ensayo o lo que vaya a ser”.<sup>955</sup> Su intención, tal y como explica en “Justificación del título”, las palabras que hacen de prólogo, consiste en hallar

---

<sup>952</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *El anillo de Pushkin*, *Ibid.*, p. 80.

<sup>953</sup> Juan Eduardo Zúñiga, *El anillo de Pushkin*, *Ibid.*, p. 49.

<sup>954</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Op.cit.*, p. 22.

<sup>955</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 19.

“las motivaciones del decir, el contar y el inventar”.<sup>956</sup> La escritora en esta enumeración sitúa casi como sinónimos los tres verbos de palabra, pero sin embargo utiliza en más ocasiones “contar” ya que implica relatar algo que obliga a reproducir otras voces, es decir, pone en movimiento la polifonía de la literatura. El creador fácilmente se puede encontrar ante el siguiente bucle: “Quien se pone a dar cuenta de un relato a cuyo nacimiento asistió, se siente tentado simultáneamente a dar noticias de esa gestación y proceso introduciendo su propio personaje de narrador, en el cual le resultará difícil no complacerse”, en el caso de que esto pase.<sup>957</sup> Una vez alguien ha sido fascinado por una historia, va a intentar reproducirla como narrador, y no sólo contará este relato, sino que parecerá su voz con nuevos detalles y sus personajes hablarán introduciendo nuevas historias a modo de cajas chinas. La vida y la literatura se convierten en dos espacios que se retroalimentan y se llenan de cuentos.

En estas expresiones el término cuento parece ser sinónimo de historia narrada, sin embargo, la escritora opina que el estado ideal de toda literatura debería mantener algunas de las características del relato oral: “Un cuento contado con verdadera afición, si no mediara la fatiga, no tendría por qué acabar, sería un perenne estado placentero discurriendo hasta la hora de la muerte, única hora «de la verdad» capaz de poner en cuestión y quebrar las infinitas posibilidades de la palabra”.<sup>958</sup> En general para la autora saber narrar es saber contar oralmente, cualquier texto tiene que someterse a los mandamientos de la oralidad, busca que se entretenga y quede absorbido por la historia: “que es justamente como reconocer que puede convertirse cualquier cuento bien contado en el cuento de nunca acabar”.<sup>959</sup> De este modo, en uno de esos apuntes, de acuerdo con la crítica: “Algunos narradores escriben o cuentan de una manera muy antipática (en sentido etimológico del término)”, es decir, porque no tienen en cuenta a su interlocutor: “No provocan la perplejidad para divertir a nadie o para invitar a una pesquisa, sino

---

<sup>956</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>957</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 21.

<sup>958</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 21.

<sup>959</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 23.

simplemente para ser admirados”.<sup>960</sup> Pero también escoge esta expresión ya que, como dice el diccionario, puede emplearse con el siguiente sentido figurado: “Dícese del asunto cuya solución se retarda indefinidamente”.<sup>961</sup>

## LOS CUENTOS Y LAS FICCIONES

En ocasiones, la poética de un autor aparece cifrada bajo el aspecto de una ficción o bien, otras veces, la poética se ficcionaliza. En el primer caso, cuando la literatura y la creación se convierten en materiales narrativos nos encontramos ante el recurso de la metaficción, muy de moda, como ya vimos, durante esta década. La literatura se vuelve problema para Neus Aguado, Bernardo Atxaga, Felipe Benítez Reyes, Juan Bonilla, Luis Mateo Díez, Isabel del Río, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Ana María Navales, Carme Riera, Sergi Pàmies, Enrique Vila-Matas o Pedro Zarraluki. Su interés va a ser tal que le vamos a destinar un capítulo completo. Nosotros asumiremos los comentarios e ideas de nuestros escritores en el interior del juego ficcional. Siempre tendremos que partir de que son afirmaciones con un papel narrativo, en el caso de que afecten a la trama, o en todo caso, una toma de posición ante la literatura y las modas del momento, es decir, ante el sistema.

## LAS POÉTICAS ESQUIVAS

### LOS ESCRITORES SIN POÉTICA EXPLÍCITA

Como hemos podido observar en el cuadro de tópicos presentado arriba, no aparecían todos los autores de nuestro corpus, ello se debe a que no siempre abordan de forma directa la definición del género. Las razones se pueden deber a factores personales pero también externos. En primer lugar, hay silencios causados por las propias instituciones, intermediarias entre los autores y el público, que deciden qué autores son publicados o requeridos para entrevistas, congresos o premios.

---

<sup>960</sup> Carmen Martín Gaité, “Río revuelto”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 240.

<sup>961</sup> Carmen Martín Gaité, “Justificación del título”, *El cuento de nunca acabar*, *Ibid.*, p. 23.

Entre los autores recogidos en el corpus hay algunos de reducida trayectoria literaria. Elena Soriano, como vimos en el tercer capítulo, tras sufrir los problemas de la censura, permaneció en silencio durante muchos años, sin embargo encontró su lugar en las “bambalinas” de la literatura ya que se ocupó de la dirección de la revista *El Urogallo*. Cuando reapareció con sus cuentos su nombre apenas era ya recordado en el panorama de las letras. Durante los años noventa algunos escritores están empezando como Sergi Pàmies, José Carlos Llop o Neus Aguado, todavía no han logrado un lugar en el campo y por ello las ocasiones para hablar de su poética son escasas. Otro caso particular es Carlos Blanco Aguinaga quien emigrado a Francia y Méjico, entre la profesión académica y la de escritor, tampoco ha logrado alcanzar al gran público con sus obras de ficción.

Por otra parte, tenemos escritores que, a pesar de su fama, de su predicación en los medios, apenas dedican unas líneas o páginas al cuento. En la mayor parte de las ocasiones sucede que la crítica, una vez un autor ha destacado en un género, lo acaba encasillando en el mismo. Así sucede con Clara Janés o Ana Rossetti (poesía), Manuel Vicent (periodismo). También pasa lo mismo con los que se dedican a un subgénero como el policíaco (Juan Madrid), pero sobre todo con los novelistas (Ana María Matute, Rosa Regás, Julio Llamazares o Josefina R. Aldecoa) de quienes contamos con abundante material sobre su pensamiento literario, pero muy escaso sobre el cuento. La crítica fabrica etiquetas que son difíciles de cambiar, así que en torno a estos autores se crea un círculo vicioso: si cultivan prioritariamente un género, éste será el centro de las entrevistas, ensayos de encargo y conferencias solicitadas.

Sin embargo, hay otros autores que, optan por no dar un testimonio de su poética voluntariamente, otros o bien manifiestan su disconformidad ante el concepto de género o bien se deciden por una definición hibridatoria, tal y como vamos a ver en los siguientes apartados.

#### LA ESCRITURA DEL NO

Los responsables del volumen *Cuento español contemporáneo*, preguntaron a sus antologados directamente por su opinión sobre las características del cuento. Sin embargo, indagando en las respuestas, observamos que tan solo dos autores afirman con rotundidad

lo que el género es. Ana María Navales opina que el género históricamente tiene un terreno propio: “El cuento es un género literario específico, como lo ha sido siempre”.<sup>962</sup> Antonio Pereira presenta el origen del relato: “El cuento es el resultado de saber una buena historia y saber contarla con intensidad y brevedad”.<sup>963</sup> En contraste, tres autores deciden no contestar a los requerimientos de Anthony Percival y Ángeles Encinar: Lourdes Ortiz, Javier Tomeo o Juan Eduardo Zúñiga. Nos ha sorprendido, sobre todo, el último caso ya que dos años antes sí que había publicado una poética para la revista *Lucanor*. Lo mismo les sucedió a Fernando Valls y Rebeca Martín en su encuesta, primero no les contestaron el cincuenta por ciento de su lista inicial, y además, Mercedes Abad les envió una respuesta llena de autoras inventadas. En suma, estos autores prefirieron “la escritura del No”, un marbete tomado de esa nomenclatura utilizada por Enrique Vila-Matas para referirse a todos aquellos escritores atraídos por la nada, creadores que no llegan a escribir nunca o, habiendo escrito un par de libros, deciden callarse para siempre y cuyo máximos representantes serían Bartleby o el escritor de *La carta de Lord Chandos*. El protagonista del homónimo relato de Herman Melville, un copista que nunca jamás ha sido visto leyendo y que en un punto de la narración deja de hacer su trabajo respondiendo a las increpaciones de su jefe con un: “Preferiría no hacerlo”. En su *Carta* Hofmannsthal (1902) puso en escena la impotencia del hombre moderno para juzgar, para decidir, para asentir o para negar, cuya única solución es retirar la palabra, y renunciar a proseguir la empresa de la acumulación de páginas impresas.<sup>964</sup> Entre nuestros escritores, como hemos visto, hay varios Bartlebys que se negarán a hablar y otros tantos nobles ingleses desencantados por la palabra.

---

<sup>962</sup> Ana María Navales en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 211.

<sup>963</sup> Antonio Pereira en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Ibid.*, p. 233.

<sup>964</sup> Dicho texto trata de la última carta que un imaginario noble inglés escribía al maestro Francis Bacon para concluir un epistolario intelectual. Se disculpaba por su renuncia a la actividad literaria, tras haber publicado algunos libros. Hoffmannsthal dejó pronto la poesía y la *Carta* nos explica que sufrió una crisis en la que el lenguaje se le quedó angustiosamente caduco (*Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Antón Dietrich (trad.), Barcelona, Alba editorial, 2001).

No obstante, este conjunto de escritores es bastante pequeño, la disidencia ante los géneros aparece expresada de otras maneras distintas. Como ya vimos, hay autores como Agustín Cerezales, Josán Hatero, Felipe Benítez Reyes, que en lugar de hablarnos directamente de su opinión sobre el cuento, abordan el problema a través de la ficción. Este último autor se cuestiona en su ensayo “Un castillo confortable” que los escritores sean constantemente interrogados por su quehacer literario:

Ojalá me equivoque, pero no creo que ningún domador de fieras, pongamos por caso, se pregunte el porqué profundo de su oficio; ni siquiera tal vez un abogado lo haga, no sé yo: las labores sin porqué (¿cuántas lo tienen?) no suelen admitir interrogantes, se sienten injustamente cautivas entre los signos de interrogación, se rebelan al análisis y a la exégesis, quizá porque las mueve un instinto selvático de supervivencia que se satisface en la acción misma, no en la razón de sus acciones.<sup>965</sup>

Por último, ya vimos que José Antonio Millán, en su poética para la revista *Lucanor*, sustituye sus ideas sobre el género por una relación de todos los compromisos sociales y literarios de un creador mediático que se quiere ganar la vida con la escritura.<sup>966</sup>

#### EL RECHAZO A LAS DEFINICIONES Y LAS POÉTICAS

Hay un grupo de escritores que esquivan las definiciones puesto que rechazan o bien las clasificaciones genéricas y o bien el discurso las poéticas. Las razones de la incomodidad son diferentes. En el primer capítulo hablábamos de cómo el pensamiento posmoderno ha afectado en la manera de fragmentar y dividir en conceptos la realidad. Reflejo de ello es el testimonio de Juan José Millás para quien: “Todos los géneros literarios se resisten a ser atrapados en el interior de un corsé. También el cuento, que es una unidad narrativa cuya autonomía, movilidad y capacidad de mutación desconcierta a los estudiosos”.<sup>967</sup> En general, para el autor, las clasificaciones son imposibles porque el material bajo observación está en constante cambio. Así, emplea “corsé” para referirse al concepto puesto lo concibe con sus connotaciones restrictivas y negativas. En contraposición, asocia al género breve con tres características positivas en tanto en cuanto

---

<sup>965</sup> Felipe Benítez Reyes, “Un castillo confortable”, *Ecuación de tiempo*, José Antonio Mesa Torré (ed.), Málaga, 2004, p. 13.

<sup>966</sup> José Antonio Millán, “El escritor como Proteo cansado”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 135.

<sup>967</sup> Juan José Millás en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 155.

evocan el valor de la libertad pero que, en su contra, hacen imposible la inclusión bajo una etiqueta. Esto provoca el siguiente razonamiento paradójico: el género se define por su libertad, pero su libertad impide toda definición.

La presión de las instituciones queda patente en los textos. Por ejemplo, Mercedes Abad reconoce verse forzada a dar una opinión; la autora en una falsa *captatio* apela a los lectores de su poética en *Los cuentos que cuentan*, para que comprendan su grave situación y el relativismo de su opinión: “Ante un fiscal, admitiría sin incurrir en perjurio que dispongo de dos o tres sospechas más o menos fundadas y de un par de impresiones de viaje que han logrado mantenerse a flote en medio de un océano de dudas”.<sup>968</sup> Esto parece un recurso retórico dentro de la propia poética para salvarse de cualquier acusación, de hecho emplea la metáfora del tribunal en el que es juzgada y forzada a dar su opinión. Pero es que ella misma se siente mirada por los teóricos y es consciente de dicha presión: “Pero me temo que esta munición más bien escasa no me permite atacar una teoría del género capaz de regocijar a futuros estudiosos”. Toda esta retórica, negación de sí misma, rechazo de lo general, desemboca en una clara defensa de la autonomía del género: “Sin embargo, y pese a sospechar que sus leyes no son distintas de las de la novela y la poesía, creo que el relato breve discurre por un territorio que le es propio”.<sup>969</sup>

En las citas de cualquiera de estos escritores late, además, otra intención: el rechazo a imponer una manera de escribir que coarte la capacidad creadora. Estos escritores quieren eludir la responsabilidad de marcar unos pasos por los que deban transitar los cuentistas venideros, Josán Hatero, por ejemplo, dice: “Personalmente no creo que existan unas normas estrictas, una carretera de peaje obligatorio que nos conduzca hacia el buen relato”.<sup>970</sup> El autor concluye admitiendo que “todo vale” en la escritura de un cuento: “Cualquier dirección es buena, cualquier propuesta válida si nos ayuda a cumplir las

---

<sup>968</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>969</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 20.

<sup>970</sup> Josán Hatero, “El reto de la narración breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 146.



expectativas que hemos creado con la historia que intentamos contar. Cada narración debe tener su lenguaje y su solución”.<sup>971</sup> A pesar de todo, para cumplir con las expectativas del lector y responder a la demanda del antologador, nos ofrece al menos objetivos o puntos de partida a la hora de escribir que acaban siendo un resumen de las ideas repetidas por tantos autores: importancia del comienzo, economía de medios, personajes trazados en una frase y verosimilitud.<sup>972</sup> Esta actitud es común a varios autores de *Pequeñas resistencias*, donde hemos encontrado cuatro escritores rebeldes a los requerimientos de sus antologadores (Nuria Barrios, Eloy Tizón, Juan Bonilla y Mercedes Abad). Recordemos la naturaleza de la pregunta que planteaba su coordinador: que expusieran sus criterios para un buen cuento. Mercedes Abad, opina que es imposible encontrar unas reglas:

En cuanto a lo que tiene que tener un cuento para ser bueno... he ahí una pregunta imposible de responder, en parte porque tras haber leído espléndidos cuentos contruidos sobre presupuestos estéticos no ya dispares, sino radicalmente opuestos, me veo incapaz de decir si prefiero los finales cerrados o abiertos, si prefiero los cuentos digresivos (*Once hijos*, de Kafka, una auténtica maravilla que quita el aliento) o los de malla prieta, donde todos los elementos del relato tienen una función precisa y nada sobre ni falta.<sup>973</sup>

En el mismo contexto, Nuria Barrios se niega a dar una gramática compositiva, sobre todo porque opina que los rasgos de genialidad residen en el arte de la ocultación de contenidos, lo que ella denomina “el silencio” del cuento: “No hay gramáticas ni maestros del lenguaje del silencio. Su uso marca el estilo, la profundidad, la emoción, de quien escribe. Nada ni nadie enseña a manejar los hilos de lo invisible: en ese arte todos somos autodidactas”.<sup>974</sup> De esta manera la escritora al vincular el cuento con una característica inefable, alinea el género con el valor positivo de la dificultad.

Por otra parte, Eloy Tizón rechaza en este volumen las poéticas por su inutilidad a la hora de crear un buen cuento:

A lo largo de la historia de la literatura se han formulado definiciones buenísimas del cuento, algunas de ellas geniales, otras que bordean lo sublime, pero que a mí, a la hora de ponerme a

---

<sup>971</sup> Josán Hatero, “El reto de la narración breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 146.

<sup>972</sup> José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 146.

<sup>973</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 26.

<sup>974</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 51.

escribir, no me sirven de nada. Pues nada, en efecto, aminora la tensión del cuento, la quemazón del cuento, el hecho crítico de tener que escribir sin más remedio un cuento yo ahora, por pura necesidad, pese a quien pese, con saña.<sup>975</sup>

El autor reconoce que la inspiración es el resultado de la presión de una fecha de entrega que las normas no alivian. En conclusión, las palabras que componen dichas geniales definiciones resultan vacuas y sin sentido. Juan Bonilla advierte el peligro de que todas las poéticas acaben resultando la visión parcial de algunos autores: “En cuanto a todas las reglas que se han propuesto bienintencionadamente, me temo que sólo reflejan gustos particulares”. Su discurso resulta un pequeño recopilatorio de razones desmotivadoras, sobre todo porque opina: “Todas mis certidumbres acerca del género nacen del eclecticismo, esa gran conquista social”.<sup>976</sup> El autor concibe la libertad literaria como un fenómeno cultural. No podemos sino pensar que el relativismo es lo que está en el espíritu de nuestros escritores. Para refrendar su opinión, Bonilla va rebatiendo algunos de los criterios señalados con un ejemplo contrario:

Hay quien dice que un cuento ha de ser una pieza intensa con un final sorprendente, pero yo he leído cuentos magníficos –los mejores de Carver, por ejemplo- donde el narrador no cometía la fullería de tratar de sorprender en los últimos renglones. Y en cuanto a la intensidad habría previamente que definirla para saber si sabemos de lo que estamos hablando. Hay quien asegura que todo cuento narra dos historias, pero yo conozco relatos que narran más de dos historias y alguno hay que no narra ninguna. Hay quien defiende que en los cuentos es más importante lo que se calla que lo que se dice, pero me acuerdo de muchos relatos –de Bradbury, que no se calla nunca nada, de Kuttner, el mejor relato de Salinger, por ejemplo, que es “El corazón de una historia quebrada”- que lo dicen todo y no echa de menos uno que se hayan callado nada. Otros dicen que un relato debe emocionar, pero los espléndidos relatos del Padre Brown disienten de esa observación, y cuántos relatos nos hacen reír muchísimo y se nos quedan grabados a pesar de que no llegaron a emocionarnos. Hay quien dice que el cuento debe captar un instante, una escena, un momento en el decurso de las vidas de quienes lo protagonizan que sea capaz de decirlo casi todo acerca de ellos: pero conozco cuentos en cuyo interior transcurren cientos de años, y otros –las *Vidas imaginarias*- de Marcel Schwob- que narran vidas enteras en siete u ocho páginas. Así pues desisto de creer ninguna declaración de principios acerca del género: me quedo siempre con los ejemplos empeñados en desmentir todas esas declaraciones.<sup>977</sup>

En el fondo, la poética de Juan Bonilla, recogida en *Pequeñas resistencias*, ese volumen con intención subversiva, acaba resultando todo un catálogo de argumentos anti normativos, anti definitorios y por último, en contra de las reglas de valoración crítica y reglas de su poética:

---

<sup>975</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, 441.

<sup>976</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 93.

Ni siquiera estoy dispuesto a acotar lo que le pido a un cuento para que me parezca bueno: no dispongo de una plantilla que ir pasando por encima de los cuentos que leo, y tampoco dispongo de una plantilla para los cuentos que escribo: he publicado relatos fantásticos y relatos realistas, relatos de dos páginas y relatos de cien, relatos que suceden en el previsible futuro y relatos que suceden en un pasado insondable, relatos herosexuales, relatos homosexuales, relatos asexuales.<sup>978</sup>

Por otra parte, también existen autores que se oponen al propio género de las poéticas. El motivo es que esta dicho todo, no es posible llegar a ninguna conclusión, ya ha habido mentes brillantes que han recorrido este camino y que han escrito definiciones buenas o incluso sublimes, como señalaba Eloy Tizón.<sup>979</sup> A pesar de todo, tal y como advierte Hipólito G. Navarro, el sistema sigue exigiendo poéticas, definiciones y normas:

Porque las poéticas del cuento, para qué vamos a engañarnos a estas alturas, luego de los mandamientos de Quiroga, de Cortázar y Piglia, del mismo Neuman que me pide estas líneas, no pueden hacer otra cosa que repetir de manera más o menos brillante o lamentable algunos argumentos ya muy masticados, si acaso servir de juego para ver quién logra más metáforas inéditas al abrazar el problema desde esa vertiente tan común de explicar no ya de qué cosa sea el cuento sino qué es el cuento “frente a” la novela y el verso, que también son ganas de marear la perdiz.<sup>980</sup>

Esto se debe a que existe un mercado para estos textos que necesita ser alimentado constantemente lo cual desencadena un discurso repetitivo. No obstante, como señala Hipólito G. Navarro, el sistema exige que cada vez haya nuevas expresiones que aborden la misma realidad. Otro caso que demuestra esto es la respuesta de Mercedes Abad quien afirma lo siguiente: “De lo que sí estoy convencida en cambio (pero no deja de ser un tópico, ¡ay!) es de que cualquier buen cuento tiene una especie de reconcentrada intensidad”.<sup>981</sup> Parece que no puede decir con sinceridad lo que opina si haciéndolo recae en algún rasgo ya advertido por otros escritores.

#### LA HIBRIDACION GENERICA

Dentro de las poéticas aparecidas en las antologías, hemos encontrado escritores que intencionadamente, en lugar de definir el género por sus diferencias con otros, resaltan su

---

<sup>977</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 94.

<sup>978</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 94.

<sup>979</sup> Eloy Tizón, “Cuanto menos, mejor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 441.

<sup>980</sup> Hipólito G. Navarro, “Abuela Tecla: Una poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 168.

<sup>981</sup> Mercedes Abad, “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Ibid.*, p. 26.

naturaleza híbrida. El autor que mejor representa esta postura es Eloy Tizón quien, en *Los cuentos que cuentan*, ya parte de una disposición negativa ante las taxonomías: “Renuncio a las clasificaciones”. Parece que no cree posible dividir la realidad en fragmentos y establecer criterios universales, aunque se atreve a describir su propia obra: “Mis cuentos se parecen a poemas que se parecen a cuentos.”<sup>982</sup> Juan Bonilla rechaza definir al género porque no se puede diferenciar de los demás géneros colindantes. Para este escritor ya no es necesario tener que establecer límites, según dice: “Todas mis certidumbres acerca del género nacen del eclecticismo, esa gran conquista social”.<sup>983</sup> El escritor seguramente nos está hablando de todos los cambios que el campo de la literatura ha tenido que sufrir hasta valorar la ruptura de esquemas.

Además, hemos encontrado autores que suelen adoptar una posición transgresora ante los géneros en sus obras. Enrique Vila-Matas, en la entrevista realizada por Sánchez Lizarralde, con motivo de la publicación de su tercer libro de cuentos, ante la pregunta de a qué género pertenece su obra, él mismo reconoce su intención: “En *Hijos sin hijos* he intentado eliminar las fronteras entre novela y relato”.<sup>984</sup> Unos años después, al hablar de su obra galardonada con el premio Herralde, *El mal de Montano*, afirmaba que su intención era mezclar la novela, con el ensayo: “una actitud subversiva e innata con la que cargo desde que empecé a escribir”.<sup>985</sup> Esta actitud demuestra que el autor conoce la tradición como bien demuestra en sus críticas, en las que sí que hace uso de definiciones y rasgos de género, y seguramente acepta estos rasgos, simplemente ha decidido no aceptarlos a la hora de crear sus obras.

Otro ejemplo es Manuel Rivas, quien dice, desde muy joven, haber pretendido la mezcla de géneros: “Bueno, yo creo que empiezo muy pronto a trabajar lo que podríamos llamar el contrabando de géneros, pues es una especie de fuerza que no puedo evitar y que

---

<sup>982</sup> Eloy Tizón, “En breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 298.

<sup>983</sup> Juan Bonilla, “Cuento de cuentos”, AA.VV., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 93.

<sup>984</sup> Sánchez Lizarralde, R., “Enrique Vila-Matas”, *El Urogallo*, 1993, 88-89, p. 40.

<sup>985</sup> Azancot, N., “Enrique Vila-Matas”, *El Cultural*, 21 de noviembre de 2002, p. 7.

me obliga a que cuando me ponga a escribir un poema o un cuento hay una fuerza que me lleva a contar algo”.<sup>986</sup> Realmente, este escritor gallego ha optado por insertar en sus libros poesías, fragmentos de ensayos literarios o por presentar una novela corta con forma de cuento tradicional. En su primer libro, *Un millón de vacas*, aprovechaba para unir bajo una misma portada poemas de factura anterior junto a relatos. También gusta de mezclar literatura y pintura, pues varios de los títulos de sus libros o relatos toman nombre de lienzos famosos: «La lechera de Vermeer» o *Los comedores de patatas*. En *La mano del emigrante* presenta tres historias bajo tres formatos distintos: un cuento, una sucesión de fotografías y una crónica periodística. Pero además, para interpretar el cuento hace falta observar el famoso cuadro de Turner, *Calais Pier*.<sup>987</sup> Manuel Rivas destruye la idea de que un autor parta de un molde genérico ya que estos implican una visión de mundo en casillas y divisiones que no comparte. Si es posible entender el relativismo de las categorías, entonces también puede ser posible que un creador no quiera ceñirse a una mirada unívoca. Según su opinión tales clasificaciones no son más que herramientas para el estudio.

Seguramente la forma de escribir o la disposición que uno tiene hacia los llamados géneros, es decir los campos en que uno trabaja, también refleja una actitud vital. Alejarse o no compartir planteamientos de unas divisiones rotundas, unas divisiones cartesianas, es pues enfocar el mundo de otra forma. Es una perspectiva de niebla, en la que todo tiende a difuminarse y paradójicamente también a verse mejor en su globalidad. Ahora, para hablar un poco más ordenadamente, yo creo que no tiene sentido hablar de los géneros desde la perspectiva de la creación. Puede tener sentido para los analistas que establecen una clasificación o un método en cuanto al análisis de un texto. Hay divisiones que yo comparto bastante, de que, por ejemplo, la poesía es en el fondo una prosa sublimada o exaltada, una prosa con una especial densidad de sentimiento.<sup>988</sup>

Manuel Rivas ha creado en torno a su escritura toda una poética de la mirada que define: “Lo que entiendo por mirada literaria es que no hay cosas más o menos importantes, en principio, a priori. Es decir, más bien lo que tienes que ver es un poco lo que se esconde, lo que se oculta y que nada es despreciable, nada se pierde.”<sup>989</sup> Así pues, es lógico que

---

<sup>986</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»”, [www.babab.com/no19/rivas.php](http://www.babab.com/no19/rivas.php) visitado el 10 de septiembre de 2008.

<sup>987</sup> Manuel Rivas, *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 30.

<sup>988</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»” (en línea, *Op.cit.*).

<sup>989</sup> Lola Bollo-Panadero, “Visiones sobre las fronteras: Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas”, *Letras Peninsulares*, 2002, 15, vol. 2. p. 39.

defienda, en lugar de los géneros literarios, la selección de la mirada como punto de partida para la creación de una obra.

Pero yo creo que lo fundamental, desde la perspectiva de la creación, radica más bien en la mirada, en el sentido de la mirada y podemos escribir fragmentos que aparentemente tienen un formato de prosa o de texto de narrativa y ser textos realmente poéticos. El sentido poético, el carácter poético de una creación está, como decía antes, en el sentido de la mirada, no tienen que ver con la medida de la escritura ni con una rima, lo que creo que es una visión un poco anacrónica ya.<sup>990</sup>

La actitud abiertamente subversiva de ambos autores nos indica que la mezcla de géneros es un valor literario que está en boga, valorado por los círculos de producción restringida. Sobre ello vamos a hablar en el capítulo siguiente.

---

<sup>990</sup> Lola Bollo-Panadero, “Visiones sobre las fronteras...”, *Ibid.*, p. 391.

### EL CUENTO Y OTROS GÉNEROS

En estas páginas vamos a analizar las relaciones entre el cuento y otros géneros desde dos puntos de vista. En primer lugar, escrutaremos las poéticas de los escritores que se basan en sus semejanzas y diferencias para definir el género. Como vimos en el análisis cualitativo, esta opción se trata de uno de los tópicos más reiterados, en tanto en cuanto responde a la incomodidad de los conceptos tradicionales, convirtiéndose en una suma o resta de aspectos pragmáticos, sintácticos o semánticos, configurando un mapa de jerarquías. En segundo lugar, los escritores mezclan los géneros en sus obras así que, nuestro propósito será describir los casos en los que el cuento converge con la novela, la poesía, el artículo... Gracias al recorrido por estos textos en los que los autores intencionalmente subvierten el cuento, recogeremos qué aspectos mantienen y qué razones pueden existir para ello.

#### EL CUENTO Y LA NOVELA

##### LA POÉTICA DE LA NOVELA

Para poder analizar la relación entre el cuento y la novela, en primer lugar, tenemos que considerar en qué estado se encuentra la poética novelística entre algunos de los autores de nuestro corpus. Hemos recogido la opinión de dos escritores con distintas posiciones en el sistema: Nuria Amat y Javier Marías. Ambos son autores con una bibliografía que incluye textos de ficción a la vez que reflexiones literarias para la prensa diaria. Sin embargo, la repercusión en los medios del autor madrileño, uno de los escritores más vendidos de nuestra literatura, lo aleja de la escritora, más conocida en el mundo académico.

La profesora Nuria Amat, en su libro de artículos, ensayos y aforismos, *Letra herida*, nos proporciona una definición funcional y temática del género: “la novela informa

sobre el desconcierto”.<sup>991</sup> Se trata de una visión acorde con las tendencias actuales, en primer lugar por su pragmatismo, ya que la escritora resalta que el destino de la novela consiste en transmitir información, en segundo lugar por el asunto que trata, ese “desconcierto” cuyas características no aclara. Podemos suponer que está hablando del estado del ser humano ante la pluralidad de percepciones de la realidad que, en la posmodernidad, brinda la comunicación. Otra causa sería la libertad existente que permite la coexistencia de tantas opciones que el abanico a veces es inabarcable y la elección, un dilema. Como su concepto de novela no depende de factores formales, pragmáticos o estilísticos sino de su contenido, puede englobar una gran diversidad de textos: “Con estas condiciones previas, la esencia de la novela no es solamente *Las olas*, también lo es la novela *Pedro Páramo*, donde sólo los muertos tienen voz”.<sup>992</sup>

Sin embargo, la autora se cuestiona la utilización del término novela. Desde los tiempos del *Quijote* se ha ido asumiendo la idea de que el único rasgo caracterizador del género es su apertura a todo tipo de recursos, de modo que se ha convertido en un concepto difuso en el que “todo vale”. Esta característica lo ha colocado en un lugar privilegiado para la experimentación frente a otros y así lo reconoce: “En la novela cabe todo, como si la novela fuera la única habitación del escritor que permite el desorden de los géneros”.<sup>993</sup> Sin embargo, según Nuria Amat, existe cierta reticencia a dejar de utilizar el término:

Me asombra el interés de algunos escritores, tanto como el mío propio, por llamar novelas a libros que rompen con los esquemas argumentales de las novelas. Y se acabe así haciendo de la novela un cajón de sastre que incluye todo tipo de texto narrativo. Y la imperfección de la novela arrastra en su sino de rumbo perdido a toda la literatura.<sup>994</sup>

Gran parte de culpa tienen los editores, críticos y lectores que se esfuerzan por incluir dentro del término productos heterogéneos. El problema es que el fenómeno de la fragmentación posmoderna se ha llegado a convertir en una moda literaria: “Todo apunta a suponer que la única manera de ser escritor en este final de siglo sea no escribiendo novelas

---

<sup>991</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Op.cit.*, p. 218.

<sup>992</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Ibid.*, p. 219.

<sup>993</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Ibid.*, p. 214.

<sup>994</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Ibid.*, p. 210.



o libros que, aun siendo novelas, ni siquiera desean ser novelas”.<sup>995</sup> Y esto es así porque se ha convertido en costumbre social el uso literario de la mezcla, la hibridación y el eclecticismo. De esta manera, los escritores saben que para no quedarse atrás en la moda tienen que ser innovadores. La situación ha llegado a ser tan extrema que, en palabras de la autora: “Cada novelista quiere hacer del término «novela» su territorio particular. Su país de jauja. Su jardín de secretos personales”.<sup>996</sup> Ya en 1987 Gonzalo Navajas advertía que uno de los problemas de la posmodernidad sería con los años la institucionalización de la disidencia: “El shock se ha sistematizado”.<sup>997</sup> En suma, para Nuria Amat, la novela se trata de un género abierto a la diversidad, un fenómeno en el que ha entrado en juego la tendencia literaria.

Como resultado de la normalización de la disidencia hay hoy en día una nueva la necesidad de encontrar términos que se puedan adaptar a esas obras. Según Nuria Amat la crítica se ha empeñado en discutir por qué término es más apropiado decantarse o si hay que inaugurar un nuevo género, por eso piensa que lo más adecuado es hablar sobre la “contranovela”, ya que su naturaleza no es contraria al género pues precisa de sus esencias para la subversión: “Hemos adquirido el hábito de distraernos preguntando si esta mezcla de elementos narrativos, líricos, ensayísticos y novelescos constituye un nuevo género literario. Por el momento, dada su manera de atentar contra los vicios y virtudes estatutarias de la novela, la escritura así perjudicada podría llevar también la etiqueta de contranovela, por su contrapropuesta de novela”.<sup>998</sup>

Javier Marías ha escrito dos libros de cuentos, la mayor parte de ellos por encargo, pero su verdadera vocación es la de novelista, por eso no nos extraña que considere al género de larga extensión: “la forma más elaborada de ficción”.<sup>999</sup> Por otra parte, comparte

---

<sup>995</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Ibid.*, p. 215.

<sup>996</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Ibid.*, p. 220.

<sup>997</sup> Gonzalo Navajas, “Retórica de la novela posmoderna”, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Mall, 1987, p. 37.

<sup>998</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Op.cit.*, p. 213.

<sup>999</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, p. 113.

con Nuria Amat su concepción funcional de la novela. En los ensayos de *Literatura y fantasma* comenta que la novela ha de servir para ampliar el conocimiento sobre nosotros mismos y sobre el mundo que nos rodea pues permite tanto el reconocimiento, la identificación y la reafirmación: “a través de ella sabemos que sabíamos hasta que lo leímos formulado o representado o contado”.<sup>1000</sup> En el mismo texto, el autor afirma que el poder de la ficción consiste en presentar una historia o unos acontecimientos a la vez que un pensamiento con el que podemos comprender el mundo más allá de la propia experiencia. En esta definición cobra relevancia una de las constantes en las ideas literarias del autor madrileño: la importancia del papel del lector, pues suyo es el esfuerzo que requiere dicho reconocimiento. El receptor es el responsable de extraer el mayor provecho posible de la ficción leyendo más allá de la pura referencialidad “porque para eso ya tendrá suficiente con los periódicos y las televisiones y sus retratistas y halagadoras chácharas y disquisiciones y melodramas rebajados”; el destinatario debe indagar en “los más altos y perfeccionados logros en el largo camino recorrido por los escritores en su indagación de las sombras”.<sup>1001</sup>

Javier Marías ha señalado en numerosas ocasiones la importancia que tiene la institucionalización del pacto de ficción en la actualidad, de hecho en un artículo dice: “El acto de leer literatura nos parece tan natural que solemos olvidar que ese acto depende de una serie de convenciones sin las cuales sería poco menos que imposible”.<sup>1002</sup> En el caso de la novela, el pacto de lectura se lleva estabilizando desde la aparición del Quijote y consiste en tomar “lo que no se nos oculta que es ficción, esto es, algo no sucedido, que no ha tenido lugar en la realidad”.<sup>1003</sup> Todas las estrategias del autor han de estar orientadas para persuadir al lector de que: “va a sumergirse en una *ficción* o invención, está dispuesto a creérsela y a vivirla como relato verídico”.<sup>1004</sup> Lo interesante de la poética de la ficción de

---

<sup>1000</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 210.

<sup>1001</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 339.

<sup>1002</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 165.

<sup>1003</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 111.

<sup>1004</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 213

Javier Marías es que recoge un segundo movimiento del receptor: la indagación en busca de lo que denomina “La huella del animal”: “que se extingue al dejarla y que nunca veremos más que en esa huella, la cristalización de una experiencia que ignoraremos siempre fuera de su cristalización y en la que sin embargo podemos reconocernos”.<sup>1005</sup> Dicho de otro modo, el lector, por una parte, asume qué es una ficción y prescinde de toda la información paratextual pero, por otra parte, ha de encontrar las marcas de ese individuo para aproximarse a la verdad. El autor madrileño, consciente de estos dos movimientos simultáneos, ficcional y no ficcional, juega en su narrativa con estas ambigüedades. Javier Marías es un gran defensor de la autobiografía ficticia, un género que define por no poseer marcas biográficas en el paratexto, pero tener todo el aspecto de una confesión por estar narrado en primera persona o por algunos rasgos físicos o autobiográficos coincidentes entre el narrador y el autor. El mejor ejemplo de ello es *Todas las almas*, donde Javier Marías habla en primera persona de la vida de un profesor en la universidad de Oxford. Quien sepa algo de la vida del escritor madrileño conoce que el autor también pasó una temporada en esa ciudad inglesa, además algunos detalles del narrador como su gusto por los libros antiguos, coinciden con los de Javier Marías. Sin embargo, para confundir al lector, también aporta datos inventados, como que está casado y tiene un hijo, dos detalles que le ayudan a establecer esa máscara, ese disfraz distanciador. En ocasiones, esto le ha causado algún problema como, por ejemplo, con el profesor Rico quien se vio mal reflejado en una de sus obras y que protestó por la falta de adecuación entre su manera de hablar y la del personaje.<sup>1006</sup>

Al igual que Nuria Amat, el autor opina que la gran ventaja de la novela reside en su capacidad abarcadora. Su condición flexible lejos de ser algo negativo, sirve para consagrarla en el cenit de la ficción: “La novela es un género híbrido, bastardo, de escaso

---

<sup>1005</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 168.

<sup>1006</sup> Esta anécdota la cuenta Javier Marías en su artículo “El profesor contado” recogido en la antología *Literatura y fantasma* y aclara su pensamiento sobre la ficcionalidad: “Cualquiera debería saber que el hecho accidental de que alguien lleve en una novela el mismo nombre que lleva en la vida no priva de ser ficticio al de la novela, esto es, al que es contado o representado. Incluso seguiría siendo ficticio si fuera representado o contado en una biografía veraz” (*Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 210).

linaje, demasiado indefinido y amplio”.<sup>1007</sup> Su frágil naturaleza es lo que le da su fuerza de tal manera que, haciendo clara alusión a las teorías defensoras de la disolución de los géneros: “hasta se ha permitido desaparecer y reaparecer varias veces a lo largo de los siglos”.<sup>1008</sup>

De acuerdo con esto, Javier Marías no tiene problema en manipular a su placer las fronteras del género. Su novela *El monarca del tiempo*, publicada en 1978, constaba de cinco capítulos, de los cuales, desde un punto de vista formal, tres eran relatos, uno era un ensayo y el último una pieza dramática.<sup>1009</sup> En un artículo posterior Javier Marías ha explicado que aunque la obra no era en rigor una novela, él la llama así “porque ese género ha acabado por convertirse en una especie de cajón de sastre que lo acepta y asimila todo” y porque “si bien a primera vista no parece una obra unitaria [...] Tiene un núcleo que vincula sus diferentes partes”.<sup>1010</sup> La clave de la obra estaba en «Fragmento y enigma y espantoso azar», un ensayo sobre *Julio César* de Shakespeare en el que hablaba de la verdad y el presente, dos temas recurrentes en los restantes capítulos.

Hay que reconocer que Marías mantiene firmemente sus ideas teóricas sobre la novela a la hora de evaluar estéticamente tanto sus propias obras, como la escritura de otros. En el artículo titulado “El fanático James Joyce” valora al autor precisamente porque: “liberó a la novela de algunas ataduras, pero a costa de someterla a otras muchas, inauguradas por él”.<sup>1011</sup> En sus críticas literarias tiene muy claro que: “las más notables y perdurables obras dadas a la historia por ese género poco definible y maldefinido siempre, son obras que se han apartado sin vacilaciones de la convención y ortodoxia a que se lo ha querido ceñir a menudo, para así acotarlo, restringirlo, empequeñecerlo y trivializarlo”.<sup>1012</sup>

---

<sup>1007</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 271.

<sup>1008</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 212.

<sup>1009</sup> Javier Marías, *El monarca del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1978.

<sup>1010</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, p. 64.

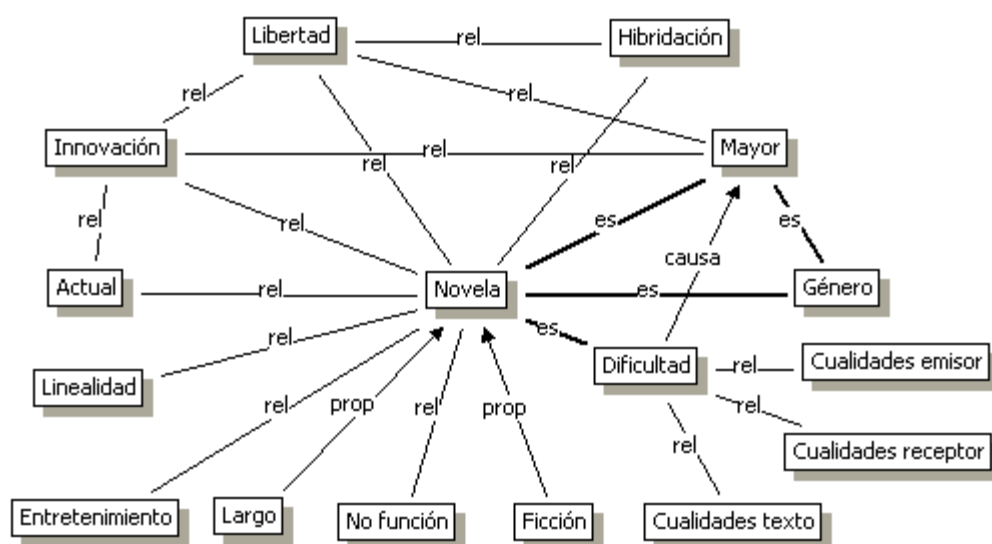
<sup>1011</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 276.

<sup>1012</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 130.

Esta valoración de Marías de la literatura viene a refrendar la idea de que la fragmentación y la disidencia se han convertido en un punto a favor de aquellos que las practican.

En suma, el testimonio de ambos autores pone de relieve la apertura del género pues se ha convertido en territorio de experimentación literaria, en sinónimo de libertad; se han disuelto las fronteras y ya no existen trabas formales para tratar un tema o insertar la autobiografía, la realidad, la poesía o el ensayo en su interior. Por otra parte, la ancestral unidad del argumento se ha fragmentado en múltiples pedazos desordenados. Nuestros escritores observan esta situación y son sensibles a ella. Llamam, sin embargo, la atención los dos fenómenos con los que vinculan esta tendencia literaria, no sólo una cierta actitud posmoderna sino también una moda literaria apoyada por las instituciones. De esta forma, un esquema posible de relaciones en torno a la novela sería el siguiente:

**Esquema 7**



#### LAS DEFINICIONES DEL CUENTO EN RELACION CON LA NOVELA

Desde las preceptivas del XIX hasta la actualidad, la definición del cuento se ha vinculado a la de la novela. La teoría narrativa señala que ambos géneros tienen en común el requisito de que, ya sea de forma clara, o simplemente intuitiva, tienen que presentar una

historia, unos hechos que pueden acontecer o ser totalmente ficcionales, y que, en la mayor parte de los casos implican a un personaje en una relación problemática con la realidad representada en el relato. Su narratividad hace que tengan unos mismos elementos - personajes, argumento, espacio y tiempo narrativos-, fácilmente comparables. Un ejemplo de ello es la definición de la escritora catalana, Mercedes Abad, en la que equipara ambos géneros al decir que el cuento: “bebe de la novela en cuanto que urde historias, por mínimas que sean, y construye personajes”, a la vez que señala su diferencia basándose en que “el género breve exige que éstos sean retratados en un par de pinceladas, con la mayor economía de medios posible”.<sup>1013</sup>

He aquí que, no sólo existen unos elementos compositivos comunes, sino que algunos escritores perciben que ambos géneros proceden de una misma fuente. Parece como si la mente humana se tratase de una especie de cajón de sastre, recopilador de experiencias e ingenios, es decir, un lugar del que proceden todas las historias. En este sentido, es decisiva la última decisión del escritor a la hora de darle una forma u otra, optar por un repertorio genérico en detrimento de sus vecinos. Muchos de los autores que hemos analizado son cuentistas y novelistas que transitan de un género a otro según su intuición o otro aduciendo una “llamada del género” (como de Antonio Muñoz Molina o Luis Mateo Díez), no obstante, en sus textos intentarán justificar sus decisiones. Veremos, entonces, qué factores recogen en sus argumentos. Andrés Neuman ha expresado las distintas sensaciones que respaldan su opción: “A veces uno tiene ganas de tirarse en paracaídas, y escribe un cuento. Otras veces uno se siente más piloto de aerolíneas, y se atreve con una novela”.<sup>1014</sup> Rosa Montero también apela a una motivación diferente en cada género: “La cosa es que la novela es una suerte de viaje interior muy largo, lo cual es muy fascinante y tiene su propio ritmo. El cuento es mucho más breve. Como aventura personal, una novela es irse de viaje de Madrid a Australia y un cuento es sólo como salir a las afueras de Madrid. Pero es a través de los cuentos, por lo menos para mí, te estás asomando a

---

<sup>1013</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 21.

<sup>1014</sup> Entrevista digital para *El mundo* entre Andrés Neuman y sus lectores realizada el 2 de febrero de 2004: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2004/02/949/> (visto el 10 de septiembre de 2008).

materiales narrativos que luego van a aparecer en tus novelas...”.<sup>1015</sup> Sin embargo, en ocasiones, la intuición no es del todo certera, y los escritores deciden utilizar un mismo material en obras pertenecientes a distintos géneros, lo cual nos permitirá observar los cambios producidos según el caso.

A pesar de la misma procedencia, sigue siendo recurrente la alusión a la extensión y al efecto. Como vimos en el capítulo anterior, la mención a la brevedad implica que se relacionen con los otros repertorios vinculados con este concepto: minuciosidad, economía, intensidad...<sup>1016</sup> No vamos a repetir las comparaciones impregnadas por la expresión cortaciana que decía que la novela gana por puntos y el cuento por knock-out. El lector tiene, por tanto, dos sensaciones muy diferentes: “el cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje”.<sup>1017</sup> Para Marina Mayoral “la novela es como un veneno lento y el cuento como un navajazo”.<sup>1018</sup>

Por supuesto, no faltan los intentos por definir las diferencias entre los géneros a la vez que se trasluce una jerarquía entre ellos. Un gran cuentista como Borges opinaba sobre la escritura de novelas: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”.<sup>1019</sup> Según la relación del autor con uno u otro género, y según cada circunstancia, irán construyendo su criterio.

---

<sup>1015</sup> Entrevista de Pedro Escribano a Rosa Montero para el número 14 de *Espéculo*: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1016</sup> Recordemos por ejemplo la poética de José María Merino en Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 143

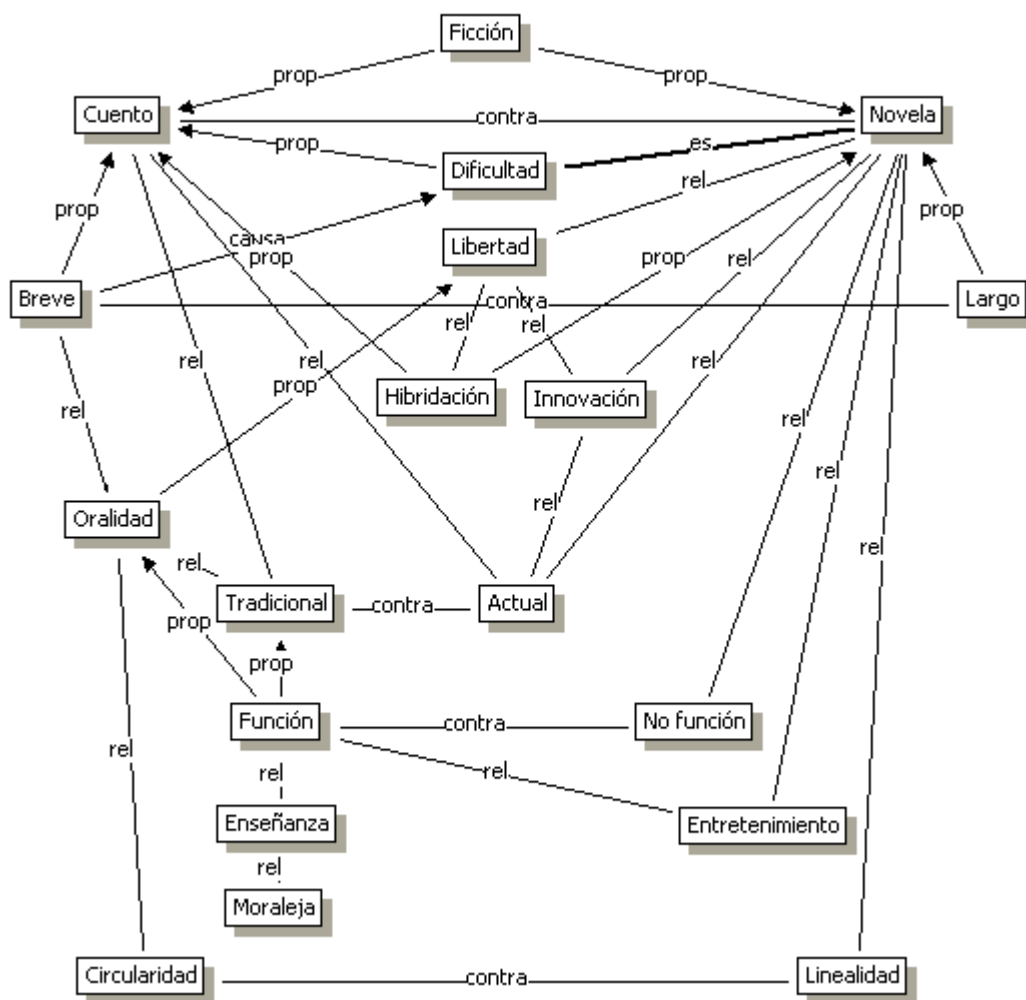
<sup>1017</sup> Entrevista de Pedro Escribano a Rosa Montero para el número 14 de *Espéculo* (*Op.cit.*).

<sup>1018</sup> Marina Mayoral, “Un vicio antiguo”, *El Urogallo*, 1990, 52-53, p. 70.

<sup>1019</sup> Este comentario aparece en el artículo “El arte narrativo y la magia” publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires (Año II, 1932). Hemos encontrado una versión en la biblioteca virtual Miguel de Cervantes <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927393210369673743457/p0000006.htm#PagInicio> (visto el 10 de septiembre de 2008).

Así las cosas, podemos extraer un esquema de relaciones entre la poética de la novela y el cuento, que suma los rasgos mencionados en estas páginas y también en el capítulo anterior.

**Esquema 8**



#### INFLUENCIAS ENTRE AMBOS GENEROS

Lo cierto es que, más allá de las comparaciones definitorias entre los géneros, la novela y el cuento se han influido de la siguiente manera:

A) Por un lado, las novelas se llenan de cuentos, aparecen relatos insertados, historias intercaladas, o son la resulta de la suma de muchas historias... No se trata de una



cuestión novedosa, Maria del Carmen Bobes Naves en su trabajo sobre la novela explica que este género es el resultado de la suma de varios cuentos en un mismo marco unificador que le da sentido, aporta interpretaciones de las historias. La proximidad con la novela es mayor cuando estas historias, están hilvanadas por un mismo personaje protagonista, tal es el caso de nuestro *Lazarillo* o incluso *El Quijote* cervantino, ya que tienen en común su construcción como *bildungsroman*.<sup>1020</sup> Sin embargo, la confusión entre las colecciones de cuentos y la novela se ha visto apoyada por el fenómeno que ya comentamos de la fragmentación del género novelístico.

B) Por otro lado, los cuentos aceptan recursos propios del género novelístico, aproximando sus poéticas, un fenómeno ocasionado por el cambio de poética tradicional del género. A este hecho le acompaña la frecuente aparición de libros de cuentos bajo el título de novelas, lo cual está haciendo que el cuento pierda su autonomía primigenia. Desde el siglo XIX el cuento ha aparecido en el interior de los periódicos, de forma autónoma, sin necesitar mayor contexto. Frente a esto, actualmente cada día es más infrecuente de forma que los autores se han de esforzar por dar unidad a sus colecciones.

Como se puede deducir, en los extremos de ambas influencias hay un punto en común que acumula tensiones contradictorias: los libros de cuentos y las novelas fragmentarias. En los siguientes apartados vamos a presentar algunos de estos ejemplos problemáticos.

Los escritores han valorado las interacciones entre ambos géneros de dos maneras diferentes: la influencia jerárquica y la coexistencia. En primer lugar, la relación entre el cuento y la novela puede ser vista como una cuestión de gradación y de superposición de rasgos. Podemos hablar, por tanto, de la “novelización” del cuento o de la “cuentificación” de la novela. Estas denominaciones implican la existencia de un género predominante, principal que sufre la influencia del otro. En esta orientación se encuentran las poéticas de Francisco Umbral y Javier Marías.

---

<sup>1020</sup> Maria del Carmen Bobes Naves, *La novela*, *Op.cit.*, pp. 72 y 101.

Otra manera de entender la relación entre el cuento y la novela consiste en la influencia recíproca en la cual no hay una jerarquía sino una coexistencia de rasgos. Un ejemplo de ello serían las definiciones que Enrique Vila-Matas ha dado de algunas de sus obras en las que menciona los distintos géneros empleados para su manipulación. Por ejemplo, sobre *Suicidios ejemplares* dice que es una “Novela y libro de cuentos, a la vez”.<sup>1021</sup> Con estas palabras el autor parece indicar que hay una mezcla de rasgos sin que unos sean más importantes que otros.

*La “cuentificación” de la novela por Francisco Umbral*

Francisco Umbral pronunció en la década de los sesenta (1969) una conferencia titulada «Teoría larga para escribir relatos cortos» en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Este texto le sirvió más adelante de prólogo para su libro *Teoría de Lola* (1977). El autor, que ya era entonces un escritor reconocido públicamente, recordemos que ya tenía un Nadal a sus espaldas, nos pone en contacto con la situación del género breve durante esos tiempos de experimentación y vanguardia. Los autores sentían el deseo de innovar y romper como salida y búsqueda de la situación de cansancio del social-realismo. Fueron los años de las novelas de Cela y Delibes, o Juan Benet. Claro que, no corrían muy buenos tiempos para el cuento, precisamente muy empleado por los autores del medio siglo. En este contexto el autor madrileño reconoce la superioridad del cuento por todas las oportunidades creativas que permitía: “El relato corto es el género experimental por excelencia”, es el terreno en el que el escritor puede ejercitar sus nuevos logros. En contra de la novela señala que el narrador está obligado a explicar las causas de las acciones de sus personajes, de esta manera: “El escritor de cuentos es al novelista lo que el investigador puro al médico o al técnico”.<sup>1022</sup> En consonancia con esto, interpreta la historia literaria en los siguientes términos: “Es más, yo creo que es la evolución novelística, y casi todas las novelas de estos últimos años están escritas con técnica de cuento o mediante la aliteración de diversos cuentos”.<sup>1023</sup> Tras esta defensa de la superioridad del género breve, Francisco

---

<sup>1021</sup> Enrique Vila-Matas, *Viento ligero de Parma*, *Op.cit.*, p. 188.

<sup>1022</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, pp. 7-8.

<sup>1023</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 8.

Umbral mantiene su argumentación y alude a la fragmentación que estaba sufriendo la novela durante esos años:

La vanguardia de la narrativa actual no está en la novela, sino en el relato corto, y son sus grandes hallazgos estéticos, técnicos, psicológicos y estilísticos los que nutren y renuevan a la novela, aunque esto no llegue al público, como no llegan los procesos previos de laboratorio anteriores al complejo vitamínico que ese mismo público compra en la farmacia. El escritor de cuentos es un escritor para escritores, y esto a mí no me parece mal.<sup>1024</sup>

Su definición del relato concuerda con el objetivo planteado: “Para mí, el cuento es a la literatura lo que el vacío a la escultura o el silencio a la música. El cuento, modernamente entendido, es lo que no se cuenta, es como esa máquina de fotografiar ausencias mediante la cual los americanos –supongo que son los americanos- pueden obtener la imagen de un automóvil en un aparcamiento media hora después de que el automóvil haya desaparecido”.<sup>1025</sup> Es decir, el autor describe, con esta metafórica expresión la capacidad del cuento de hablar sobre lo nimio, el vacío, lo cotidiano, por poder entretenerse en cualquier aspecto de la vida y convertirlo en materia narrativa. Como dice un poco más adelante: “el cuento no debe escribirse para contar algo, ni tampoco para no contar nada, sino precisamente para contar nada”.<sup>1026</sup> El requisito imprescindible del relato contemporáneo es su capacidad para, volverse sobre sí mismo, centrarse en los cinco minutos que tarda un personaje en hacer el trasbordo de un metro, sin importarle a donde va sino simplemente ese momento. De acuerdo con estas coordenadas definitorias, el autor se replantea la historia del género no sin establecer cierta polémica. Francisco Umbral no teme revolver los cánones tradicionales del relato, esto se debe a su clara conciencia de que “juzgar” no significa “jugar” sino exponer de forma clara la verdad ya sean comentarios laudatorios o vilipendios, sus dosis de opiniones hirientes y brillantes son administradas con igual apasionamiento. El escritor se replantea la nómina de los escritores paradigmáticos del género: “Tengo que decir que Dickens, Chejov, Maupassant, Leopoldo Alas y todos los maestros tradicionales del cuento no sabían escribir cuentos”.<sup>1027</sup> El

---

<sup>1024</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos, Ibid.*, p. 11.

<sup>1025</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos, Ibid.*, p. 7.

<sup>1026</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos, Ibid.*, p. 7.

<sup>1027</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos, Ibid.*, p. 8

problema de estos escritores es que sacrificaban toda la historia para conseguir una sorpresa final o bien una moraleja o corolario, se distancian del verdadero ser del género. La esencia del género consistiría en la enseñanza de Proust:

Toda la poderosa narrativa moderna nace del debilísimo Marcel, que es quien nos enseña a valorar el tiempo no novelístico, el tiempo real. Una vez descubierto el inmenso continente de lo cotidiano, de lo mínimo, una vez ganados para la literatura los mundos extrabalzacianos, se hace posible el cuento moderno.<sup>1028</sup>

Obviamente, esta escritura de la nimiedad tiene un condicionante en la tónica de las ideas de Umberto Eco, muy de moda en esos tiempos de vanguardia, renovación y transgresión. Con su *Opera aperta* (1962), el italiano había defendido que la explicación para interpretar la forma artística precisa de la cooperación del destinatario (lector, espectador, etc.). En este sentido, el arte contemporáneo produce “obras abiertas” a falta de una interacción comunicativa entre el artista y el destinatario mediada por su obra.<sup>1029</sup> De forma semejante, Francisco Umbral exige a la literatura que la acción incite nuevos sucesos, presagien otras acciones, es decir, mantengan la ilusión de que hay vida más allá de la palabra final.

Efectivamente, toda la creación contemporánea –y me refiero al espíritu más que a la cronología– es obra abierta, cambiante, disponible, desde los móviles de Calder y el arte abstracto, en la plástica, hasta las novelas sin principio ni final de Jack Kerouac. Un relato corto de hoy debe ser una obra abierta como abierta está siempre la existencia, en proyecto permanente, en pura posibilidad. Y, a la inversa, nada tan adecuado para reflejar este carácter abierto de la creación actual como el cuento, pues que su brevedad es ya una primera noción de provisionalidad donde el autor puede eludir ese inevitable determinismo que él ejerce sobre una obra grande, larga. La novela, necesariamente, ha de haberla escrito y encauzado alguien. Un buen cuento, por el contrario, debe dar la sensación de que se ha escrito solo. En él, queda reducido al mínimo el determinismo creador del artista.<sup>1030</sup>

El autor reconoce que los mejores cuentos en nuestro idioma se deben a los hispanoamericanos y a la incursión de la literatura anglosajona en nuestras letras.<sup>1031</sup> Sobre la historia del cuento literario español señala que el primer autor en escribir cuentos

---

<sup>1028</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 9.

<sup>1029</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990 (ed. orig. 1962; trad. Roser Berdagué).

<sup>1030</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, pp. 14-15

<sup>1031</sup> Podemos afirmar esto porque Francisco Umbral declara abiertamente: “Por influencia de las literaturas anglosajonas, los escritores de lengua castellana, más americanos que españoles, están escribiendo hoy los mejores cuentos que se hayan escrito nunca en nuestro idioma”, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 11.

modernos es Pío Baroja. Para Francisco Umbral esta es la única aportación del autor vasco con sus *Vidas sombrías*, ya que en estos relatos se puede palpar el concepto moderno de narración corta: “que no es sino un temblor, una entrevisión, un sentimiento que no llega a cristalizar nada”.<sup>1032</sup> Por lo demás, el autor es impenitente con el escritor vasco, al que desprecia en los demás aspectos: “A mí me fastidia don Pío por lo mal que escribe y porque no tiene inconveniente en repetir cinco veces las palabras «desarrapados» en un breve párrafo de *El árbol de la ciencia*, para escribir, efectivamente una reunión de desarrapados”.<sup>1033</sup> Estas palabras aparecen refrendadas en *Las palabras de la tribu*, un compendio de ensayos sobre literatura, a modo a veces de semblanzas, en las que trata desde Rubén Darío, representante de una revolución poética, hasta camilo José Cela, comprendiendo a los autores del 98 y los poetas del 27, autores de la República y del franquismo.<sup>1034</sup> En esas páginas declaraba que Baroja era “un escritor de mesa camilla sin gran interés por el mundo (ni para el mundo)”<sup>1035</sup> Frente a las críticas sobre su estilo y falta de argumento de sus novelas, admite que “Baroja es un médico de pueblo que ha escrito algunos cuentos sobrios y afortunados”.<sup>1036</sup>

Para Francisco Umbral el cuento puede aparecer bajo forma de novelas, en este sentido considera que podemos encontrar antecedentes de los relatos modernos en las obras de Azorín, al que dedica comentarios casi tan despectivos como a Baroja, y en su idolatrado Valle Inclán.<sup>1037</sup> No obstante, el fenómeno de la “cuentificación” de la novela se manifiesta,

---

<sup>1032</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 12.

<sup>1033</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 12.

<sup>1034</sup> “El escritor escribe sobre escritores” es el título de un artículo que ha dedicado Eduardo Martínez Rico a la obra umbraliana. En sus investigaciones ha comparado las diferentes orientaciones de sus *Palabras de la tribu*, con su *Diccionario de Literatura*, subtítulo como *España 1941-1995: de la posguerra a la posmodernidad*. En el primer sus opiniones son más objetivas y claraas gracias al tiempo cronológico transcurrido. Por el contrario, su *Diccionario* trata a escritores de máxima actualidad de modo que su criterio se encuentra contaminado por las inmediatas circunstancias del sistema (*Dicenda*, 2000, 18, pp. 265-275).

<sup>1035</sup> Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994, p. 50.

<sup>1036</sup> Francisco Umbral, *Las palabras de la tribu*, *Ibid.*, p. 51.

<sup>1037</sup> Francisco Umbral matiza la virtud azoriniana en el relato corto con un comentario sangrante sobre sus aptitudes narrativas: “Yo creo que Azorín inventó el párrafo corto porque tenía las ideas cortas, pero sus primores de lo vulgar, como definiera Ortega a sus miniaturas, se corresponden exactamente con la sensibilidad moderna para lo leve, lo transitorio, lo ocasional, lo mudo”, *Teoría de Lola, y otros relatos*,

según el autor, en *La colmena* de Camilo José Cela, autor al que tiene una gran estima. Se trata de una obra híbrida ya que: “es también un entretejido de relatos cortos que se van tocando tangencialmente y que tienen como cobertura general el Madrid hambreado y frío de la posguerra. Pero no sólo es que *La Colmena* esté hecha con un bordado de plurales hilos, con un entramado de relatos cortos, sino que cada uno de esos relatos, a su vez, es rabiosamente nuevo y actual de concepción, pues que la mayor parte de ellos no termina o termina de cualquier forma”.<sup>1038</sup>

La opinión de Francisco Umbral sobre la influencia del cuento en la novela es el reflejo del auge de la literatura experimental y fragmentaria pujante en el momento en el que dio a la luz su *Teoría de Lola*. Sin embargo, el escritor madrileño se encuentra bastante solo en esta posición, puesto que no hemos encontrado ninguna mención en otros escritores, lo más frecuente es apreciar el fenómeno inverso, la influencia de la novela en el cuento.

#### *La “novelización” del cuento*

Tal y como vimos en el capítulo segundo, Luis Beltrán Almería opina que la literaturización aleja al género del relato oral para así aproximarse a la novela.<sup>1039</sup> Parte de las causas pueden deberse, pues así lo insinúan las poéticas arriba analizadas de Javier Marías y Nuria Amat, a que la novela se ha convertido en sinónimo de libertad. Frente a esto el cuento es visto como un terreno en el cual se han asentado unas normas como la sorpresa final, la intensidad, la minuciosidad... Esto lo demuestran aquellos autores que, a pesar de los cambios que ha sufrido el género, le siguen exigiendo tales requisitos (véase

---

*Op.cit.*, p. 12. En su *Diccionario*, llama a Azorín “el chufero valenciano” y recoge comentarios igualmente directos sobre el escritor cuyo acierto al escribir relatos no es más que la consecuencia de sus defectos como escritor: “De lo grade le interesa lo pequeño. Ha ido rehaciendo España pieza a pieza, aquí un azulejo, aquí un enser de trabajo, aquí una pieza de alfar, aquí una voz que canta en la noche. Es un gran curioso de lo mínimo, así como Hugo o Balzac eran curiosos pantagruélicos de la vida. Por eso Azorín no es novelista de verdad: porque no le interesa las grandes magnitudes que llenan la novela, sino la vida en estampas. El estampario es un arte muy levantino, y está en Gabriel Miró y en Sorolla” (*Las palabras de la tribu*, *Op.cit.*, p. 41).

<sup>1038</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 14.

<sup>1039</sup> Luis Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Geogs Güntert (eds.), Berna, Peter Lang, 1997, pp. 15-32.

cuadro del capítulo anterior). La novelización consiste en la ampliación de los repertorios del cuento, tal y como lo ha visto el madrileño Javier Marías:

Hace ya mucho tiempo que la novela, ese género voraz e irrespetuoso para el que no hay fronteras ni nada sagrado, invadió el territorio del cuento logrando que la mayoría de los escritores que hoy practican hagan en realidad, más que cuentos propiamente dichos, fragmentos o episodios de novelas. El hecho de que ambos géneros sean narrativos ha favorecido la confusión y ha facilitado la tarea invasora de la novela, hasta el punto de que ha llegado a olvidarse que sus respectivas tradiciones son muy distintas y la del cuento mucho más vieja y más permanente...<sup>1040</sup>

Podemos deducir que Marías al hablar de que el cuento procede de otra tradición, se refiere a la oral. Estos escritores han empleado en sus relatos técnicas diferentes más propias de la novela que del cuento tradicional. Por culpa de dichas modificaciones, ha habido quien ha propuesto un nombre nuevo para el género. De esta manera Antonio Soler propone una nueva denominación:

Otro factor que sirve para equiparar mis novelas y relatos estriba precisamente en el nombre con que me refiero a ellos. Son relatos y no cuentos, si es que hemos de ponernos a levantar fronteras entre género. Yo diría que mis relatos están más cerca de la novela corta, de la *nouvelle*, o como se le quiera llamar, que del cuento. Por estructura, intención y duración. Cada cuerpo narrativo, cada historia, precisa una modulación y una técnica muy precisa, de relojero literario si se quiere. El cuento me es casi tan ajeno como la poesía. Mis relatos tienen vocación de río navegable, un río narrativo por el que puedan fluir abiertamente esos seres que acuden a mí con algo que contar. A los que yo acudo para que me cuenten la historia de unas vidas que, según ellos, no caben en pocas páginas ni en la herética estructura de un cuento.<sup>1041</sup>

En los siguientes apartados veremos ejemplos de volúmenes de dudosa adscripción genérica puesto que se encuentran en ese difícil punto de tensión entre los libros de cuentos y los volúmenes de relatos. Quizá por la mayor normatividad del género breve, heredada de los requisitos de la oralidad, los escritores han de esforzarse más para romper las reglas e introducir algún atisbo de originalidad, dificultad que, por otra parte, también aporta un gran estímulo para los autores, y una riqueza de expectativas para el lector.

#### LAS TRANSFORMACIONES GENERICAS

Existe cierto mito en torno a la idea de que el cuento es un terreno propicio para el ensayar recursos, de hecho, en los cursos de creación literaria se propone a los alumnos la

---

<sup>1040</sup> Javier Marías en Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 127.

<sup>1041</sup> Antonio Soler, "Narrar es el destino", José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 246.

escritura de un relato. Sin embargo, los cuentistas suelen rechazar la idea de que su trabajo sea entendido como un mero conato de novela. Luis Mateo Díez, notable cuentista, expresa taxativamente su opinión: “Mantengo una total animadversión a la idea del cuento como territorio propicio para el aprendizaje del escritor, o como ámbito para empeños de menor voltaje, livianos u ocasionales y banco de pruebas para otras empresas narrativas de mayor cuantía y envergadura”.<sup>1042</sup> No es de extrañar que esté tan difundida esta idea ya que muchos escritores reutilizan materiales aparecidos en otros géneros. Lejos de criticar esta costumbre, vamos a emplear algunos de estos casos para ver cómo son manejados los diferentes niveles narrativos y qué intención subyace bajo cada traslación.

#### A) LOS PERSONAJES TRASHUMANTES

##### *La traslación de personajes en Antonio Soler*

Hay dos razones que permiten la lectura intratextual entre el único libro de cuentos de Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, y sus restantes publicaciones: la primera es que el propio autor nos invita a ello en su poética:

De algunos de mis relatos han nacido personajes que luego he utilizado en novelas. Nuevamente tengo que decir que no es un subsidio: en algunas de mis novelas han nacido personajes que luego han sido vistos en algunos de los relatos que he escrito. Y es que, en realidad, entiendo que cada historia que transcribo, relato o novela, no es sino un fragmento de una narración de cuerpo mayor.<sup>1043</sup>

De la cita se desprende que el autor está preocupado por las comparaciones entre sus obras ya que corre el peligro de que se establezca una relación de superioridad entre sus novelas y cuentos. La segunda razón es que, al tratarse de la primera obra del autor, podemos encontrar entre ésta y sus siguientes narraciones una suerte de continuidad.

*Extranjeros en la noche* estaba compuesto por seis piezas diferentes. Con este libro Antonio Soler había logrado dos objetivos simultáneos: dar a la luz su primer volumen de cuentos (así se nos anuncia en la contraportada), y publicar su primera novela. Sucede que en su interior podemos encontrar una novela corta titulada *La noche* que con los años con

---

<sup>1042</sup> Luis Mateo Díez, “Contar algo del cuento”, *Ínsula*, 1988, 495, p. 22.

<sup>1043</sup> Antonio Soler, “Narrar es el destino”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan, Op.cit.*, p. 246.



los años, ha sido publicada de forma independiente, tal y como la concibió el autor.<sup>1044</sup> Los restantes capítulos son cinco relatos trabados por una atmósfera común y por la reaparición de un personaje: Solé.

En cuanto a ese primer texto, trata de la vida de una compañía de circo formada por figuras extravagantes. La trama estalla a raíz de la extraña muerte de uno de ellos y de las maniobras del director para ocultarla a la justicia. El universo circense pierde el encanto infantil, la inocencia y magia, para convertirse en el escenario de una intriga llena de bajas pasiones. Para dotar de un ambiente propicio a la corrupción y la muerte, la oscuridad de la noche rodea los acontecimientos y se convierte en tema de reflexión:

La noche es un túnel sin interrupción que marcha por encima de otra bóveda más oscura y silenciosa que es la muerte. Y como ella, la noche es sólo una, inextinguible, giran sin voluntad los días. Raíces y hojas de tiempo.

Noche –matriz, noche semilla, noche-óvulo, noche-hembra. Lo que aconteció en los días siguientes a aquella noche no fue sino prolongación y fruto de ella, el desarrollo y germen, que lo impregnó todo de su carencia de luz.<sup>1045</sup>

El narrador de la historia, el hombre bala de aquel circo, recupera los hechos obsesionado por el recuerdo de lo que aconteció. Su escritura es la de un hombre que quiere liberarse de un pasado que le carcome. En algunos apartados se para a pensar en su propia creación. Gracias a estos ejercicios de introspección podemos deducir que el narrador coincide con el niño que, en el cuarto relato titulado «Tierra de nadie», describe los últimos días de su padre

En ella está, por tanto, tatuado el desenlace de la presente narración, y si hilamos las miradas, las palabras, silencios y visiones que hasta aquí han tenido lugar y he contado, los pálpitos y pensamientos de cada uno de los que en la trágica velada participaron (y que aquí tienen la gracia de llamarse personajes), sumando estos datos, obtendríamos el resultado del final como si contásemos dos y dos, y, sin más (ahorrándome la tinta y la fatiga de la escritura que se me está convirtiendo en una obsesión tan fuerte que, a la par que escribo la historia de aquella noche, me ha impulsado a corregir con letra y palabras de adulto el cuaderno en el que conté la historia final de mi padre, cuando estuvo, durante tantos meses, ni vivo ni muerto.<sup>1046</sup>

Descubrimos en ese momento de su pasado el comienzo de una costumbre y un oficio: la escritura entendida como útil para limpiar el poso dejado por la desgracia. Solé

---

<sup>1044</sup> Antonio Soler, *La noche*, Barcelona, Destino, 2005.

<sup>1045</sup> Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, *Op.cit.*, p. 68.

<sup>1046</sup> Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, *Ibid.*, p. 69.

será el narrador o transcriptor de los siguientes relatos. Para encontrar estas coincidencias, el lector se debe esforzar en la reconstrucción de los hechos. En definitiva, *Extranjeros en la noche* acaba transmitiendo un efecto de unidad por el narrador común y la temática de la influencia de la noche en las acciones y sentimientos de los personajes.

En el segundo relato, «El triste caso de Azucena Beltrán», el Rata, un limpiabotas, narra su encuentro con el antiguo policía del barrio, conocido por el Machuca, que veinte años atrás se había visto envuelto en una historia trágica de celos. El Machuca acude al bar del barrio donde se conocieron para aclarar las circunstancias de la muerte de Carlos, un cantante de tangos fracasado y marido de su amante, Azucena Beltrán. Al tratarse de un crimen pasional y ser la única implicada, cuando se descubrió el cadáver, ella fue acusada del asesinato. Acodados en la barra, el Machuca intenta sonsacar al Rata la última conversación que mantuvo con el marido. Gracias al discurso del narrador sabemos que Carlos realmente se quería suicidar pero que él, al opinar que la verdadera culpable de sus males era su mujer, se esforzó inculpar a Azucena y condenar indirectamente al policía. En este relato Solé es transcriptor y el receptor interno de la historia.

He venido con el cuento a Solé, el viejo que me escribía las cartas cuando aún vivía mi hermano, para que él, Solé con sus maneras, recoja y califique y le dé el sello que merece a esta historia seleccionada por el destino, desmereciendo todas las demás, que sólo pertenecen a la imaginación y a lo supuesto, como lo es la propia opinión de Solé, quien me dice que son muchas las versiones que existen de cada hecho”.<sup>1047</sup>

El autor convierte la relación de los hechos en un juego de narradores que exige del lector una atención muy especial. El quinto relato, titulado «Cienfuegos», tiene un argumento semejante al tratarse también de la narración de un asesinato causado por una trama de celos en un triángulo amoroso. En este caso el mismo narrador, el hombre bala, vuelve una tarde al bar de su infancia. Mientras se toma una copa, escucha la conversación entre un asesino a sueldo y su cliente. Desde ese momento intenta no perder detalle de lo que dicen ya que están hablando de un caso acontecido durante su niñez.

La pérdida de la inocencia es el tema principal del tercer cuento, «Las puertas del infierno», un asunto que el escritor ha trabajado en varias ocasiones, sobre todo en *El camino de los ingleses*. Un grupo de tres amigos, Solé, el Bau y Cienmocos, de muy

---

<sup>1047</sup> Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, *Ibid.*, p. 126.

distinto origen social, forman una camarilla llena de complicidades, con los tres aparecen representados la pobreza (el Mocos es hijo bastardo de una mujer con fama de ramera), la clase media (del narrador) y la vida acomodada (el Bau). Su lugar de reunión es la casa del niño rico cuya madre les permite jugar en el despacho y biblioteca. Sobre ellos acecha la fatalidad desde que encuentran la pistola del padre. A lo largo de las páginas la tensión aumenta hasta que se libera cuando el Mocos encuentra a su madre muerta y él decide suicidarse. En la primera página el narrador se identifica con el mismo Solé de la historia de «Tierra de nadie».

Vuelto a la pluma y a su manejo para contar la historia del ciego Rinela y para escribir por encargo del Rata su encuentro con Machuca, al avanzar por los sucesos de otro tiempo me he dado cuenta de que al ponerlos en el papel uno tiene la sensación de vivirlos por vez primera en toda su plenitud, que aquel esbozo de vida que tuvimos no es más que un apunte, un primer claco necesitado de un repaso para cobrar su verdadera dimensión y relieve. A la par que escribo la historia de aquella noche, me ha impulsado a corregir con letra y palabras de adulto el cuaderno en el que conté la historia final de mi padre, cuando estuvo, durante tantos meses, ni vivo ni muerto.

1048

Su siguiente novela, *Los héroes de la frontera* supone la continuidad del universo descrito por Antonio Soler en *Extranjeros en la noche*. En primer lugar, aparecen personajes conocidos como el ciego Rinela, el Clemente y el Rata. El narrador apunta a la identidad entre todos ellos: “No sé sobre qué versó la conversación del trío, pero, por sus aspavientos y gestos desmesurados, supongo que anduvieron a vueltas con sus temas de siempre, el policía Machuca, la Reverta, los amores de Azucena Beltrán o los cuernos de Carlitos”.<sup>1049</sup> De esta alusión podemos deducir que la novela relata, entonces, hechos posteriores cronológicamente a las historias de *Extranjeros*. Sin embargo, existen algunas diferencias en las características del narrador Solé. En este caso no es un hombre bala sino un escritor frustrado un antiguo guionista de seriales radiofónicos que se dedica a la transcripción de cartas a quien Rinela, el ciego de la taberna, dicta la declaración de cómo fue testigo de un asesinato frustrado.

En *Las bailarinas muertas* aparece nuevamente Solé. En este caso es el niño que narra, basándose en cartas y fotografías, las penas y glorias de su hermano, aspirante a

---

<sup>1048</sup> Antonio Soler, *Extranjeros en la noche*, *Ibid.*, p. 163.

<sup>1049</sup> Antonio Soler, *Los héroes de la frontera*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 84.

estrella, en un cabaret de Barcelona. Su recuerdo desordenado provoca una amalgama de tiempos.

A pesar de las diferencias geográficas y cronológicas es imposible no relacionar a Antonio Soler con el universo de las obras de Marsé con la diferencia de que Soler ambienta su novela en la Málaga de los años sesenta, no en la Barcelona de los cincuenta. Si «Las fronteras del infierno» y *Las bailarinas muertas* relatan la pérdida de la infancia de forma parecida a *Si te dicen que caí*, *El camino de los ingleses* sería *Las últimas tardes con Teresa* ya que ambas tratan el paso a la edad adulta.<sup>1050</sup>

No hemos hablado hasta el momento de la evidente resonancia del nombre de este personaje tráfuga, Solé, con tilde y sin “r”. Su uso permite la identificación ya que en algunos casos, como en *Extranjeros* y *Los héroes*, hay una convergencia por la profesión de estos narradores, que son a la vez escritores de novelas. Sin embargo, con la repetición Antonio Soler logra consolidar un personaje independiente. Solé ya no es sólo el narrador que oculta al autor, sino que tiene una serie de características, un pasado y un futuro de historias que están por ocurrir. Gracias a este recurso el autor logra abrir los significados de sus relatos.

#### *Dombodán de Manuel Rivas, de los cuentos a los libros*

Manuel Rivas, al igual que Antonio Soler, gusta del reciclaje de personajes en sus distintas obras. En una entrevista disponible en línea, el escritor gallego responde al siguiente interrogante sobre el asunto:

- Llama la atención la recurrencia de personajes que, igual un poco disfrazados, se da en varias de sus obras, como personajes fetiche que reaparecen. Imagino su producción como una única gran novela.

---

<sup>1050</sup> El libro comienza con la siguiente frase: “En el centro de nuestras vidas hubo un verano”. Uno de los componentes del grupo, que normalmente permanece en un segundo plano, nos habla de Miguel Dávila, Amadeo Nunni el Babirusa, Paco Frontón, Luli Gigante y los demás y también la de los adultos que les rodean, algunos tan decisivos y extraños como la Señorita del Casco Cartaginés, la profesora de mecanografía de la Academia Almi. La acción transcurre en un barrio de Málaga donde viven los personajes, sin fecha concreta. Ese mismo barrio mítico aparecía en *El espiritista melancólico*, con la diferencia de que está ambientada en 1971. En esta novela trataba otro vez un tema propio de novela negra. Un prostituta brutalmente asesinada, un periodista de sucesos, un hombre que se enfrenta a la enfermedad y a la muerte, y un niño que se inicia al sexo, y con él, a la vida, son algunas de las voces que se cruzan en esta novela (*El camino de los ingleses*, Barcelona, Destino, 2004, p. 11).

- Como una serpiente que va dejando camisas por el camino, que cada año muda de piel: cada historia es distinta, pero pertenece a un ciclo. Las mías son historias que crecen de distinta forma, pero existen hilos invisibles entre ellas. Podríamos coserlas y formarían un mismo tapiz. Imperfecto. Me gustan esos tapices baratos que hay en Portugal, llamados farrapos, que se cosen, y están hechos de harapos cosidos.

Mi obra, hasta el momento, tiene esa forma de harapos cosidos.<sup>1051</sup>

La metáfora del tapiz, de la alfombra, del *patch work*, que emplea Manuel Rivas es, quizá, la que mejor refleja el ideal de obra total posmoderna, ya que, por un lado permite la unidad y por otro lado la fragmentación. Un personaje es un hilo visible, perfecto para conseguir unir las piezas, es bastante fácil de captar, aún más si se repite su nombre. Dombodán es uno de estos caracteres repetidos a los que alude el entrevistador. A grandes rasgos, este personaje suele ser un hombre grande, por no decir gigante, la mayor parte de las veces mudo, o al menos escueto en palabras, que vive en el campo y es despreciado por los demás. Su primera aparición fue en «Mi primo, el robot gigante» aparecido en *Un millón de vacas*, el primer libro de cuentos del autor. El narrador de este cuento nos describe con detalle el proceso que sigue para demostrar que su primo realmente se trata de un robot. Durante la comida, por ejemplo, observa atentamente sus movimientos: “En los postres, la tía se acercaba a Dombodán con un frasco del color que tienen los cristales ahumados y la daba una cucharada de un líquido aceitoso, de aspecto repugnante, que el gigante aceptaba de buen grado. Evidentemente, cavilaba yo, se trataba de una sustancia para engrasar circuitos”.<sup>1052</sup> El narrador proporciona un punto de vista inocente ya que no acaba de comprender la extraña naturaleza de ese grandullón al que todos tratan como un niño.

Dombodán aparece de nuevo en «Uno de esos tipos que viene de lejos» de *Un millón de vacas*. Sus características básicas son similares al relato anterior: un hombre enorme, silencioso, que parece ser tonto y que, por la alusión a las escamas pegadas a su chaqueta, deducimos que es pescador. Dombodán es presentado por su novia Marga en una fiesta en la playa: “Mirad, mirad. Es un tipo cojonudo. No habla. Es encantador. No dice

---

<sup>1051</sup> Entrevista de “Entrevista realizada a Manuel Rivas: Mi obra hasta ahora está hecha de harapos cosidos”, *Lateral*, 70, 2000, pp. 8-9.

<sup>1052</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, Madrid, Alfaguara, 1999, p. 30.

nada”.<sup>1053</sup> El grupo de jóvenes se divierte mofándose del muchacho al que comparan con un animal, de hecho es aludido como un “ejemplar de dos metros que sonreía con timidez”.<sup>1054</sup> Su actitud complaciente contrasta con los comentarios despectivos que le hacen los demás muchachos, incluida su pareja: “Huele mal. A estas alturas con chaqueta de pana, añadió Pachi. Está lleno de caspa, observó Virginia. Raúl tenía una duda: ¿No habla o es tonto? Esta nena, se quejó Marijé, ya no sabe qué hacer para sorprendernos; primero se lía con un moro y ahora con un palurdo”.<sup>1055</sup> El grupo de jóvenes que le juzga, pertenece a una clase social media y alta pues se pueden permitir pasar el verano ociosamente en la playa, matando el tiempo con entretenimientos crueles. Esa noche se les ocurre bromear con una pistola y jugar a la ruleta rusa. Cuando acaba la broma macabra, pues en realidad la pistola no está cargada, Dombodán rompe su silencio y dice con contundencia: “-Mierda –dijo el mudo-. Sois una mierda”.<sup>1056</sup> El personaje invoca ese tipo del campesino sabio frente a los que pretenden conocerlo todo, o del loco que conserva la cordura frente al mal.

El protagonista de *Los comedores de patatas*, la segunda novela del escritor gallego, es Sam, un adolescente enganchado a la droga que habita en los límites de la delincuencia. Es un urbanita con todos los vicios que una ciudad puede proporcionar. Tras pasar una temporada en el hospital, debido a un accidente automovilístico, la madre y su hermano, Nico, deciden que se vaya a la aldea donde todavía vive su abuela, para que se aísle de su ambiente habitual. La vida de Sam, retratada desde el profundo lirismo que emana la literatura de Rivas, se mueve desde entoces a caballo entre dos espacios, entre dos culturas: la urbana y la rural, que se juntan en la cotidianidad del protagonista adolescente. Dombodán forma parte de los elementos que contrastan con las costumbres de Sam. Se trata de un cazador que conoce Sam durante su estancia en la aldea. Es hombre es conocido por mantenerse escondido durante tres días detrás de una pieza. También en esta ocasión es mudo, sin embargo el narrador reconoce: “Da gusto hablar con Dombodán. Tú hablas y el

---

<sup>1053</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, *Ibid.*, p. 53.

<sup>1054</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, *Ibid.*, p. 53.

<sup>1055</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, *Ibid.*, p. 53.

<sup>1056</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, *Ibid.*, p. 59.

asiente con un sonido gutural lleno de matices, en el que se distingue el bien, el mal o el regular, el grande y el grandísimo, el pequeño y el pequeñito”.<sup>1057</sup> Dombodán es bondadoso pues le ofrece un obsequio de entre todas las pertenencias que guarda en sus bolsillos.

Su siguiente aparición es en la novela titulada *En salvaje compañía*, ambientada en una Galicia contemporánea pero con la magia de lo ancestral. Su trama mantiene diversas historias, figuras narradoras y tiempos. Los personajes principales son los habitantes de una aldea perdida cuyas vidas son observadas por otros lugareños del pasado reencarnados en animales (el cura, don Xil es un ratón; el último rey de Galicia, un cuervo blanco...), en realidad todo habla: personas, animales y pájaros. La acción se centra en la historia de Rosa, antigua guardesa del Pazo de Arán, un personaje cargado de humanidad por su trajín doméstico, por su soledad y su entereza. Su hermano Simón es nuestro Dombodán rebautizado pues comparte las mismas características: es un campesino que no habla, muy fuerte, y que, a diferencia de los demás casos, tiene contacto con el otro mundo.

Tras estas tres apariciones, Dombodán no es sólo un personaje rivasiano con unas características determinadas, sino que ha entrado a formar parte de su repertorio particular, constituyendo un tipo personal al que, a partir de ahora, podrá aludir sin necesitar demasiadas aclaraciones. De hecho así sucede en sus siguientes apariciones. En el relato «Qué me quieres amor», nos encontramos a un tal “Dombo”, hipocorístico de Dombodán que encarna al amigo del protagonista y tiene algunas características comunes con el tipo ya que es un chico grande, bondadoso y tonto: “Dombo, el gigantón leal de Dombo, estuvo aquí. «Lo siento en el acompañamiento», le dijo compungido a mi madre. No me digan que no es gracioso. Parece de Cantinflas. Par llorar de risa. Y me miró con lágrimas en los ojos. «Dombo tonto, vete, vete de aquí, compra con la pasta una casa con salón acristalado y un televisor Trinitrón de la hostia de pulgadas»”.<sup>1058</sup>

En *El lápiz de Carpintero* Dombodán también representa al amigo fiel del Doctor da Barca. La historia está narrada por un guardia civil, Herbal, arquetipo con el que Rivas retrata a los que fueron sujetos activos de la represión. Un ser desequilibrado, resentido y

---

<sup>1057</sup> Manuel Rivas, *El secreto de la tierra*, *Ibid.*, p. 212.

<sup>1058</sup> Manuel Rivas, *¿Qué me quieres amor?*, *Op.cit.*

cargado de miseria. Nadie como él, que fue la sombra del doctor, su peor pesadilla, conoce la vida de Da Barca en el infierno penitenciario franquista. Herbal comprende, mientras cuenta lo sucedido a una joven prostituta en el club de alterne donde, ya decrépito, ejerce de “gorila”, que, en su miserable vida, lo único digno de ser recordado es que conoció a un doctor, un individuo integro; y a Dombodan, el joven a quien ni su inocencia evidente ni su retraso mental, le salvará del pelotón de fusilamiento; y a un preso mutilado al que martirizaba el dolor fantasma de una pierna amputada; y a una la monja que se enamoró platónicamente del doctor republicano, etc.

Por último, en «El partido de Reyes» aparecido en *Las llamadas perdidas*, es un niño llamado que llega a ser el héroe de un día:

No quiero ser cínico. De crios, a Félix, o Feliz, le llamábamos como insulto Mongol. A mí me borró esa tendencia mi madre de una bofetada en los morros. Y cuando pasó el disgusto, me contó la historia de aquella criatura que al nacer tenía la piel suave y membranosa de la uva. Fue también entonces la primera vez que oí hablar del síndrome de Down. Tal como yo lo entendí, una cosa era Félix que era como nosotros, y otra, una especie de duende relojero llamado Down que maquinaba por dentro para cambiarle la hora, distorsionarle el micrófono de la voz y volver áspera y pasa su piel de uva.<sup>1059</sup>

El narrador a partir de ese momento se vuelve más benévolo con su compañero, a diferencia de otros niños que se siguen burlando de él. El relato cobra tintes épicos cuando Félix es llamado a jugar en un importante evento: el partido del día de Reyes. Como necesitan a este para comenzar, ya que les falta un jugador, le explican muy pormenorizadamente lo que ha de hacer. El partido está muy reñido, están a punto de perder, parece que han perdido toda posibilidad hasta que el niño se apropia del balón sorprendiéndolos a todos. Sin embargo, cuando llega a unos metros de la portería se detiene. La acción queda en suspenso, todos tardan en reaccionar hasta que el mismo que le explicó las reglas le dice: “¡Pasa la raya!”. Félix marca el gol de la victoria convirtiéndose en el héroe del día.

En conclusión, Dombodán ha pasado de ser un personaje único, a convertirse en un carácter arquetípico en la narrativa de Rivas, con una coherencia entre sus distintas manifestaciones. Una vez este personaje está consolidado el autor lo reutiliza en cualquier

---

<sup>1059</sup> Manuel Rivas, *Las llamadas perdidas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (ed. orig. Santillana, 2002), p. 54.



otro contexto. El mismo Dombodán es el del *Lápiz*, *Un millón de vacas* o incluso *¿Qué me quieres amor?*, salvo por la cantidad de párrafos invertidos en su desarrollo.

Rosa Montero y *Bella y oscura*

Rosa Montero, en el prólogo a su libro de cuentos *Amantes y enemigos*, nos informa de que existen relaciones de parentesco creativo entre los protagonistas de sus cuentos y sus novelas: “Y así, hay cuentos que escribí creyendo que se acababan en sí mismos y que volvieron a aparecer mucho después transmutados o desarrollados en ficciones más largas: como «Paulo Pumilio», cuyos ingredientes retomé once años más tarde para mi novela *Bella y oscura*”.<sup>1060</sup> A diferencia de Antonio Soler, reconoce que el relato es ensayo del libro.

Ya desde el título, «Paulo Pumilio», la autora impone la presencia del mundo clásico.<sup>1061</sup> El narrador, Pablo Torres, nos relata sus memorias cumpliendo el encargo de una revista de sucesos. Su propósito es dejar constancia de su heroicidad con la certeza de no alcanzar la comprensión de sus coetáneos. Así asistimos a su confesión que, de acuerdo al pacto autobiográfico, no es más que su versión particular de los hechos, sometida a la manipulación del pasado, cuyos episodios selecciona, y a la descripción subjetiva de sí mismo.

Pablo Torres es un enano que sufre malformación, sin embargo su verdadera naturaleza entra en tensión con la imagen que tiene de sí mismo: “No soy enano. Ciertamente soy un varón bajo: mido 88 centímetros a pie descalzo y sobre los 90 con zapatos. Pero mi cuerpo está perfectamente construido, y, si se me permite decir, mis hechuras son a la vez delicadas y atléticas: la cabeza pequeña, braquicéfala y primorosa, el cuello robusto pero esbelto, los hombros anchos, los brazos nervudos, el talle ágil”.<sup>1062</sup> El personaje

---

<sup>1060</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Op.cit.*, p. 9.

<sup>1061</sup> Haydeé Ahumada Peña ha realizado un importante trabajo de indagación de las fuentes clásicas de «Paulo Pumilio» en: “*Amantes y Enemigos*. Parodia y Esperpento en una Pasión”, *Revista Signos* 2000, vol 33, n° 47, pp. 3-10 (visto en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342000000100001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342000000100001&script=sci_arttext) el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1062</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Op.cit.*, p. 17.

pretende ser comparado con un guerrero. Lo paródico resulta del contraste entre su vocación de grandeza épica y la realidad de sus actos en el contexto contemporáneo, de ahí su anhelo: “Ah, si yo hubiera nacido en aquel entonces, en aquella era de gigantes, en aquella época dorada de la humanidad. Yo hubiera sido uno más de aquellos gigantes de mítica nobleza, porque el mundo clásico medía a los hombres por su grandeza interior, por su talla espiritual, y no por accidentes y prejuicios como ahora. Hogaño soy el pobre Chepa, condenado a cadena perpetua por haber cometido el razonable delito de matar a quien debía morir”.<sup>1063</sup>

Tras ser abandonado por sus padres, Pablo es adoptado por el cabo Mateo de la Guardia Civil, y por el padre Tullado, un capellán castrense durante la guerra civil y encargado de una parroquia. En ese espacio, Pablo aprende lenguas clásicas, ética y lógica. Su destino cambia cuando recalca en el Jawai, un club nocturno maloliente donde conoce al Gran Alí, un mago que deslumbra y apasiona a Pablo. Desde ese momento se convierte en su esclavo, le ayuda en su espectáculo de magia aceptando todos los malos tratos a los que le somete. Su amor homosexual se integra en el mismo discurso enaltecedor de su ser, al refrendar su condición con datos históricos: “Homosexuales eran, en el mundo clásico, todos los héroes, los genios y los santos. Homosexual era Platón, y Sócrates, y Arquímedes, y Pericles.(...) Se puede ser homosexual y heroico, homosexual y porfiado luchador. Como Alcibiades, el gran general cuya biografía narra Plutarco”.<sup>1064</sup> En esta misma tónica, Pablo adapta las características de su amado a los cánones clásicos, es una especie de semidiós que se desenvuelve en un espacio ruin; los gladiadores han sido desplazados por seres degradados y esperpénticos, como Pepín, “un cincuentón de lívida gordura que se pintaba cabellos y mejillas” o su compañera Asunción, una “mujerona de contornos estallados, caballuna, con gigantes senos pendulares, de boca tan mezquina y torcida como su propia mente de mosquito”.<sup>1065</sup>

---

<sup>1063</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Ibid.*, p. 23.

<sup>1064</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Ibid.*, p. 23.

<sup>1065</sup> Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Ibid.*, p. 21-22.

Cuando Alí se marcha con una bailarina adolescente, Pablo logra sobrevivir al dolor de esta ausencia imaginando a su amado en el estatuto que merece como un ser superior: libre, triunfante. Sin embargo, a su regreso se da cuenta de su degradación y para acabar con esta ignominia, el enano toma un puñal y sacrifica a su amor idealizado. Los papeles se invierten y el esclavo mata a su amo.

La novela que engarza con este relato, *Bella y oscura*, combina dos aspectos de la narrativa de Rosa Montero: el mundo urbano y canalla de *Te trataré como a una reina*, con su tensión casi policíaca, y la magia, la fantasía y la fuerza legendaria de *Temblor*.<sup>1066</sup> Una niña es la encargada de llevar la voz principal. Su narración comienza cuando se traslada desde un orfanato hasta la casa de sus familiares en el Barrio, un terreno de marginalidad y pobreza. Con su mirada inocente transforma la realidad del mundo y de los restantes personajes: Doña Bárbara, su abuela, es la autoridad de la familia; Amanda, su tía, de carácter débil, permanece sometida a Segundo, un marido egoísta y pendenciero; Chico, su primo, un débil vigilante acostumbrado a la miseria del Barrio; y Airelai, la enana que es la segunda voz narrativa más importante del volumen.

La niña adopta dos posiciones ante la narración. En primera persona presenta los hechos de los que es testigo: la vida particular del Barrio con sus leyes no escritas de violencia y traición, las calles que no se pueden pisar de noche, los niños y hombres a los que no hay que molestar y los interrogantes que más vale no preguntar. El eje del libro es el desarrollo de una anécdota criminal, como sucedía en *Te trataré como a una reina*, en el género de la novela negra a diferencia de que, en lugar de un detective, aparece una niña en su lugar. La niña es, además, la transcriptora fiel y realista, con las correspondientes comillas, del discurso de Airelai: diversos cuentos fascinantes que se adentran en el género

---

<sup>1066</sup> De *Te trataré como a una reina* (Barcelona, Seix-Barral, 1983) toma el ambiente y el género. La novela tiene el nombre de un bolero, y está ambientada en el espacio urbano degradado de un local nocturno madrileño. En el vetusto local conocido como Desiré desfilan cupletistas venidas a menos, policías y tipos grises e incluso algunas almas cándidas como la solterona Antonia y su hermano Damián. La obra se acerca a la novela negra puesto que Rosa Montero nos habla de un mundo degradado, de oscuras pasiones y asesinatos dignos de la sección de sucesos de un periódico. La obra se asemeja, por otra parte, a una tragedia rosa por las historias encadenadas de amor y soledad. De *Temblor*, novela publicada en 1990, Rosa Montero recoge para *Bella y oscura* el recurso a la novela de aprendizaje (Barcelona, Seix Barral, 1993). En este libro la autor recrea el mito de la iniciación a la edad adulta y posterior aprendizaje de una muchacha, Agua Fría, en un mundo imaginario sometido a unas leyes totalitarias.

fantástico. Gracias a este recurso la novela absorbe, a modo de cajas chinas, una sucesión de relatos cuya función, según ha señalado Javier Escudero, es enseñar a la niña la fatalidad de la vida humana. Airelai le cuenta una historia que ella misma escuchó.<sup>1067</sup>

En general, los relatos de la enana giran en torno a su propia biografía ficticia. Al igual que Pablo ella tiene una versión particular del origen de su tamaño. Mientras en la narración de Pablo la cultura clásica servía de discurso base para la parodia, en este caso, el relato de los orígenes de Airelai corre en los cauces del discurso oral mítico: “Yo nací muy lejos de aquí, hacia el Oriente, al otro lado de mares y montañas. Justo cuando mis padres se estaban amando sin pensar en mí, pasó por encima de ellos una estrella errante, que son las más poderosas, porque no necesitan estar sujetas como estúpidas a un lugar fijo en el firmamento”.<sup>1068</sup> Cuando ella estaba todavía en el vientre materno su madre la escuchó hablar. Asustada por las voces que oía en su interior, acudió a una anciana que le contó que su hijo iba a tener un don pero a cambio de él iba a sufrir mucho a lo largo de su vida. El bebé, entonces, tenía que decidir si quería una cosa u otra:

los hijos turbados por el tener que vivir ya en el vientre materno conflictos tan tremendos, suelen descuidar su propia formación o confundir, de pura zozobra y aturullamiento, las piezas de ensamblaje. Y así muchos nacen con seis dedos en cada mano, con los pies torcidos o labio leporino. De modo que cuando os encontréis por el mundo a esos seres singulares de triste apariencia, hombres y mujeres jorobados, o ciegos, o zambos; o bien feos como un demonio, y tullidos, y bizcos, no os creáis por ello que son inferiores y dignos de lástima, porque probablemente están así porque poseen la gracia.<sup>1069</sup>

A pesar de la evidente diferencia de género entre Pablo y Airelai, ella comparte con su antecedente varios aspectos. Al igual que en el relato, la finalidad última de sus cuentos es la idealización de sí misma y su naturaleza, la reconversión de la peculiaridad en belleza. También evoca el pasado de los liliputienses (así llama a los de su tamaño), una historia que sigue la estructura del relato bíblico de la expulsión del paraíso. De igual manera, Airelai se convierte en la esclava de un mago, el extremado Segundo, con el que se gana la vida haciendo un espectáculo en un club nocturno. Por último, la enana también acaba

---

<sup>1067</sup> Javier Escudero, “*Bella y oscura*, de Rosa Montero: Entre el resplandor y la muerte”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, 1-2, 1999, p. 93.

<sup>1068</sup> Rosa Montero, *Bella y oscura*, *Op.cit.*, p. 56.

<sup>1069</sup> Rosa Montero, *Bella y oscura*, *Ibid.*, p. 60.

participando en el desenlace criminal de la historia, al matar a Segundo. En este caso el amor y el dinero son los dos móviles del asesinato. Entre un personaje y otro no hay una jerarquía, no hay uno mejor frente al otro, más descrito, más rico... sino una simple coincidencia. La repetición no tiene una función externa como en el caso de Antonio Soler o Manuel Rivas, no busca aclarar significados, ser un guiño, ni que el lector complete informaciones.

## B) UN MISMO MATERIAL Y DISTINTOS GENEROS

### *La transformación de Carlota Fainberg de Antonio Muñoz Molina*

A lo largo del verano de 1994, Antonio Muñoz Molina presentó por entregas en el periódico *El País* la historia de Carlota Fainberg. Juan Cruz impuso una única condición argumental: que el texto tuviera algo que ver con *La isla del tesoro* ya que ese año se celebraba el centenario de la publicación de la novela. Más adelante estos relatos fueron reeditados por Alfaguara en *Cuentos de la isla del tesoro*.<sup>1070</sup> Lo interesante de este caso es que, el autor decidió partir de esta historia y escribirla de nuevo dándole forma de novela corta. En la nota introductoria, el autor explica la manera en la que durante la planificación, junto a la ordenación de la historia se produce una selección del género que va medularmente implicado en ella: “Inventar una historia es también intuir su longitud y su forma”. Sin embargo, la intuición no siempre nos lleva por el camino correcto y Muñoz Molina ha tenido que reconocer que se equivocó: “Nada más terminar *Carlota Fainberg* me di cuenta de que los límites del relato a los que me había ceñido eran demasiado estrechos para todo lo que hubiera querido contar, para el flujo de palabras e imágenes que los personajes y los lugares por donde transitan despertaran en mí”.<sup>1071</sup> Aunque Muñoz Molina

---

<sup>1070</sup> El relato apareció en *El País*, a razón de una entrega diaria, a partir del 28 de agosto hasta el 3 de septiembre de 1994. Para comprobarlo hemos empleado la hemeroteca virtual del diario pero hemos optado por utilizar la versión libresca en *Cuentos de La isla del tesoro* (Madrid, Alfaguara, 1994). También colaboraron en este proyecto Julio Llamazares, Juan José Millás y Arturo Pérez Reverte.

<sup>1071</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *Op.cit.*, p. 12. El caso de *Carlota Fainberg* no es único en la obra del autor. Del 12 al 17 de agosto de 1996 el autor publicó por entregas, en el apartado “Relatos de verano”, la primera versión de su *nouvelle* titulada *En ausencia de Blanca*. Este libro ha tenido dos ediciones, la primera, una versión no venal para *El Círculo de Lectores*, de 1999 y otra, más reciente, en Alfaguara (2001). En un encuentro digital entre los lectores y Antonio Muñoz Molina para *El Mundo*, 18 de diciembre de 2001, el autor cuenta los abatares de este volumen: “Fue una edición especial para regalar a socios del Círculo, que no tenía (teóricamente) difusión comercial. Yo creo que los libros que no salen a las librerías, en

se dio cuenta de que quería reelaborar el texto muy pronto, tuvo que dejar pasar cinco años antes de tomar de nuevo el material: “Pero escribir no es sólo ponerse delante de un papel o de un ordenador, es también esperar, dejar que las cosas vayan sedimentándose en la imaginación, y también en el olvido, esperar a que llegue el momento preciso para rescatarlas”.<sup>1072</sup>

¿Es esta la única razón de la ampliación? ¿Acaso no podemos sospechar de la influencia del mercado? La suma de todos los relatos publicados en *El País* no era más que un total de ochenta páginas, algo que no es rentable ni para el editor, ni para el autor, ni para el agente, importante personaje del que no podemos olvidarnos. Un libro debe tener al menos cerca de doscientas páginas para poderlo vender a unas dos mil pesetas de los noventa. Muñoz Molina tuvo que hinchar el texto y además escribir un prólogo que justificara la reedición. En esas páginas introductorias Muñoz Molina reconoce ser consciente de la escasa valoración que recibe la brevedad por parte de la crítica pero sobre todo por las editoriales.

Muchas novelas que se publican ahora son, técnicamente, novelas cortas, pero sus autores y sus editores procuran no decirlo, sabiendo que aquí lo breve se califica de menor y se considera secundario. Si alguien dice abiertamente que ha escrito una novela corta enseguida se sospechará que no ha tenido capacidad o talento para escribir una novela larga. Pero la novela corta es tal vez la modalidad narrativa en la que mejor resplandece la maestría.<sup>1073</sup>

Muñoz Molina, al reconocer el género en el que está inserta esta historia está adoptando una posición estética ante el sistema. Quiere decir: “a pesar de todo, yo escribo una novela corta”.<sup>1074</sup>

---

circunstancias normales, desaparecen, no llegan de verdad al lector no avisado, así que por eso contraté que la novela estuviera dos años en el Círculo, en esa edición no venal, y que luego saldría a la calle en edición normal” (<http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/> visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1072</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, Op.cit.*, p. 12.

<sup>1073</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, Ibid.*, p. 13.

<sup>1074</sup> En el mismo encuentro digital citado más arriba, el autor repetía el agrado con el que emplea este género: “El género de la *nouvelle*, o la novela corta, para mí, como lector y como autor, es una tentación y una delicia. Uno tiene casi la unidad temporal de lectura de un relato o de un poema -se puede leer en un viaje corto, en una tarde- pero el espacio que permite ciertas amplitudes, como en la novela-novela. No paro de pensar que ojalá se me ocurra pronto otro argumento para una *nouvelle*” (<http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/>, en línea *Op.cit.*).

Las distintas realizaciones que ha tenido esta misma historia en los distintos géneros poseen una gran utilidad para percibir qué diferencias existen entre ellos. Muñoz Molina se cuenta entre los escritores que todavía defiende en una entrevista concedida en 1988 la especificidad del cuento “tiene sus propias reglas, porque el cuento no puede ser una novela reducida”.<sup>1075</sup> El autor es consciente de que hay recursos que no pueden ser tratados en un marco y en otro sí. Según la poética del cuento que ha expresado en varias ocasiones, el género tiene los siguientes requisitos: por una parte, la condensación, y por otra parte, la importancia del principio y el final debido al parentesco del género con la oralidad. Se trata, y en esto se parecería a los géneros de la lírica, de un discurso sometido a muchas normas:

Tal vez el cuento sea a la narrativa lo que el soneto a la poesía: la concentración absoluta y casi químicamente pura de sus normas, sus tareas y sus artificios. El cuento tiene más o menos las medidas de una narración oral, y también el énfasis de un comienzo indudable y de un final definitivo, el érase una vez y el este cuento se ha acabado. Apenas culminado el despegue hay que prepararse para el aterrizaje: el cuento es un sprint, una rápida aventura, y por eso decía Cortázar que en él hay que ganar por K.O., y no por puntos, como en la novela.<sup>1076</sup>

Vamos a abordar cómo Antonio Muñoz Molina, a pesar de tener tan claras las diferencias entre el cuento y la novela, modifica la historia original. Como este caso tenemos claro el orden cronológico entre las versiones sabemos que la novela corta es el resultado de la segunda expansión y desarrollo del cuento, por lo tanto, podremos analizar los cambios a los que es sometido el primer texto, aparentemente escrito con unas normas, para luego ser manipulado hasta entrar en otro molde.

A grandes líneas, el argumento se mantiene inalterado, esto implica, utilizando términos narratológicos, que el autor sostiene la misma trama pero transforma el discurso. La historia en ambos casos es la siguiente: dos personajes, el empresario Abengoa y Claudio, un profesor de una universidad norteamericana, se encuentran atrapados por la nieve en un aeropuerto de Pittsburgh. Claudio se dirige a Buenos Aires para dar una conferencia sobre un poema de Borges basado en *La isla del Tesoro*.<sup>1077</sup> En el diálogo que

---

<sup>1075</sup> Juan Francisco Martín Gil, “El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Quimera*, 1988, 83, pp. 26-29.

<sup>1076</sup> Antonio Muñoz Molina, “Contar cuentos”, *Lucanor*, 6, 1992, p. 152.

<sup>1077</sup> El soneto de Borges aparece tan sólo en la versión novelística:

Blind Pew

establecen Abengoa toma las riendas de la narración y nos cuenta la última vez que viajó a la ciudad bonaerense y conoció a la misteriosa Carlota Fainberg, con la que tuvo un encuentro amoroso en su desvencijado hotel.

Está claro que la primera parte de la historia, el encuentro fortuito entre ambos personajes aislados en un mismo espacio extraño, es la más vinculada con el encargo y la excusa literaria. Por este motivo, en cuanto la historia se vuelve independiente de sus circunstancias de aparición, adquiere mayor importancia el papel de Abengoa y la mujer que da título a la novela. Al liberarse de la propuesta temática, el autor indaga el camino de aquel argumento que, por falta de espacio, no había podido recorrer. No obstante, la primera parte también sufre modificaciones al ampliarla con párrafos en los que aparece la introspección de Claudio, un español emigrado que compara su vida a ambos lados del océano. Sus comentarios están dirigidos tanto a cuestiones lingüísticas (como el uso de “parking” en lugar de estacionamiento”) como al contraste entre costumbres (la forma de vestir de las españolas frente a las americanas). En sus reflexiones también somete a valoración el propio discurso de Abengoa:

Mi locuaz compatriota había empezado poco a poco a interesarme, pero no por sus devaneos sexuales, sino por los textuales, y por el modo en que yo, como un lector, podía deconstruir su discurso, no desde la autoridad que él le imprimía (¿se ha reparado lo suficiente en los paralelismos y las equivalencias entre authorship y authority?) sino desde mis propias estrategias interpretativas, determinadas a su vez por el *hic et nunc* de nuestro encuentro, y –para decirlo descaradamente, descarnadamente– por mis *intereses*. No existe narración inocente, ni lectura inocente, así que el texto es a la vez la batalla y el botín, o, para usar la equivalencia valientemente sugerida por Daniella Marshall Norris, todo semantic field es en realidad un battlefield, incluso se me ocurre a

---

Lejos del mar y de la hermosa guerra,  
Que así el amor lo que ha perdido alaba,  
El bucanero ciego fatigaba  
Los terrosos caminos de Inglaterra.  
Ladrado por los perros de las granjas,  
Pifia de los muchachos del poblado,  
Dormía un achacoso y agrietado  
Sueño en el negro polvo de las zanjias.  
Sabía que en remotas playas de oro  
Era suyo un recóndito tesoro  
Y esto aliviaba su contraria suerte;  
A ti también, en otras playas de oro,  
Te aguarda incorruptible tu tesoro;  
La vasta y vaga y necesaria muerte.  
Jorge Luis Borges, *El Hacedor*.



mí (tendría que apuntar esta idea par un posible desarrollo), un oilfield en el que la prospección petrolífera sólo tiene éxito verdadero cuando llega a capas más profundas.<sup>1078</sup>

En este párrafo, el narrador reflexiona sobre su papel como intérprete de la historia. Antonio Muñoz Molina incluye, a través de la metaficción, una crítica a las corrientes interpretativas posmodernas al parodiar al observador consciente: Claudio está absolutamente obsesionado por los giros que toman las palabras de Abengoa. Casi todas las intervenciones de esta índole tienen un mismo patrón. La reflexión está apoyada con una cita a algún autor como si siempre fuera necesario el sustento en las palabras de otro. En realidad Muñoz Molina está atacando ciertas costumbres de la academia norteamericana como la tendencia hacia los *Queer Studies* o la exigencia de que tus publicaciones tengan un “impacto” en las revistas del campo para lograr un buen puesto en las instituciones.

Temí que buscasse de nuevo en la cartera, que me enseñara la previsible sucesión de sus shpshots de familia. También, debo confesarlo, me impacientaba aquella divagación tan poco pertinente al hilo principal de su historia. ¿Me estaba convirtiendo, a estas alturas de mi vida profesional, en un receptor pasivo y acrítico, en eso que Cortázar llamó, certera pero infortunadamente, “un lector hembra”? ¿Estaba Abengoa, sin saberlo, ejerciendo la digresión como transgression, como ruptura del discurso narrativo canónico al modo de ciertos textos de Juan Goytisolo que yo mismo analicé en un paper titulado *Homo/hiper/hetero/textualidad*, al que hizo una mención muy breve, pero halagadora, el profesor Paul Julian Smith en uno de sus trabajos más recientes?<sup>1079</sup>

La obsesión de Claudio es perder su posición de lector privilegiado y analítico, ya que es un profesional de la materia. Como estudioso no puede dejarse llevar, simplemente, por la narración: “Pero yo, lo confieso en los términos formulados por Chapman, ya tenía mucho más interés en la story de Abengoa que en su discourse, lo cual, en un profesor universitario, no deja de ser un poco childish: atrapado en una fugaz suspensión of disbelief, yo abdicaba de todos mis escrúpulos narratológicos”.<sup>1080</sup> Claudio somete la narración de Abengoa a los parámetros del discurso literario y no a los requisitos de la oralidad, por lo que sus críticas excesivas resultan ridículas:

No oculto que me decepcionó el final tan apresurado de la historia, o más bien su falta algo desaliñada de final. ¿Carecía Abengoa de lo que Frank Kermode ha llamado “the sense of ending”,

---

<sup>1078</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *Op.cit.*, p. 32.

<sup>1079</sup> Hemos copiado las cursivas según las emplea el autor: Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>1080</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, *Ibid.*, p. 120.

o se inclinaba, sin saberlo, por esa predilección hacia los finales abiertos que se inculca ahora en los writing workshops de las universidades?<sup>1081</sup>

La última parte de la novela trata sobre la carrera académica del narrador. En Buenos Aires, tras presentar su trabajo sobre el mencionado poema de Borges, una de las profesoras le critica abiertamente:

Alzó la mano, se puso en pie, mordiendo la punta de un bolígrafo, punta que luego volvió hacia mí en un gesto no muy distinto del de apuntar un pistola. Me aplastó. Me humilló. Me sumió en el ridículo. Me negó el derecho a habar de Borges, dada mi condición de no latinoamericano. Me acusó de alimentar la leyenda de Borges, ese escritor elitista y europeo que dio la espalda a las genuinas culturas indígenas latinoamericanas. Me recordó, cintándose con desenvoltura a sí misma, su celebrada ecuación Europe=Eu/rape. A esas alturas, la chica de los granos, mi oyente fervorosa, bajaba la cabeza cuando yo buscaba un poco de ayuda en sus ojos, como si yo le diera tanta pena que no pudiese mirarme, o como si quisiera ocultar ante la iracunda Terminator cualquier rastro de simpatía hacia mí.<sup>1082</sup>

Este episodio no queda aquí ya que, al volver a su universidad, el encargado de concederle una plaza de agregado, Morini, le dice que ha sido superado por, precisamente, la persona que le humilló en el congreso. Su problema, según Morini, es que no realiza estudios actuales, novedosos y contemporáneos. Muñoz Molina pretende reflejar una realidad dolorosa del mundo académico norteamericano y nos plantea la siguiente situación en la que Claudio, es acusado de no conocer las modernas herramientas de los estudios de género.

- Pero tú también has escrito sobre Cervantes, Morini –acerté desmayadamente a objetar.  
- Por supuesto, pero desde un approach innovador, teniendo en cuenta a Lacan y a Kristeva, y sobre todo la Queer Theory, el cutting edge de la crítica, atreviéndome, arriesgándome un poco, Claudio, off the beaten track, acuérdate de mi estudio sobre drag queen epistemology y cross dressing en la segunda parte del Quijote... Pero ustedes los españoles no pueden soportar que su gran héroe fuese en realidad completamente queer, que lo mandasen a la cárcel no por un delito fiscal, sino en un episodio típicamente español de gay bashing, de persecución al homosexual, al judío, al disidente, al maricón, como dicen ustedes, que menuda palabra, ya casi equivale a una lapidación.<sup>1083</sup>

En conclusión, con el cambio de género Muñoz Molina ha podido detenerse en ciertos terrenos sobre la reflexión del lenguaje y la ficción que en el cuento tan sólo habían aparecido mencionados. Aunque el pensamiento de los personajes se enriquece de mayor profundidad, a cambio está en peligro su final. Hete aquí que Muñoz Molina, en su poética

---

<sup>1081</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, Ibid.*, p. 124.

<sup>1082</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>1083</sup> Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg, Ibid.*, pp. 139-140.

del cuento, concede gran importancia a los finales rotundos. Sucede que los mayores cambios formales recalcan precisamente en este aspecto pues en la segunda versión las nuevas aportaciones modifican notablemente el efecto del conjunto. Cuando Claudio llega a Buenos Aires, se encuentra con el hotel del que le había hablado su compañero de espera. Instigado por la curiosidad se decide a entrar y allí ve a una mujer bellísima sentada en una de las mesas del bar. Establece una breve conversación con el camarero que le informa de que el hotel está a punto de cerrar y de que la mujer del recepcionista, que se llamaba Carlota y a la que le ha parecido contemplar hace pocos instantes, murió hace veinte años precipitándose por el hueco del ascensor, esto es, catorce años antes de que Abengoa tuviera su aventura. El final traslada la historia a los terrenos del misterio y lo fantástico. Tras este cambio de registro, el argumento vuelve a tratar de la vida de Claudio, su conferencia en Buenos Aires y su regreso a la universidad.

Años antes de publicar *Carlota Fainberg*, Antonio Muñoz Molina había dicho que sus cuentos tenían una procedencia más cercana con la realidad y lo cotidiano:

Y una cosa que he observado en mis relatos y que me salió espontáneamente, sin darme cuenta, es que si en *Beatus Ille* trato del pasado o en *El invierno en Lisboa* trato de un mundo un poco ajeno, mis cuentos son bastante inmediatos en general y tratan de cosas que ocurren diariamente. Me he dado cuenta a posteriori que mis cuentos suelen ser muy realistas, aunque a veces tengan una pequeña clave fantástica.<sup>1084</sup>

En el prólogo a *Nada del otro mundo* reconoce que el género breve le permite tratar asuntos inusuales en sus novelas.

El cuento, por lo común, impone menos, parece más propicio para la tentativa o la aventura, incluso para la ironía, o para lo fantástico. Mucho antes de que empezara a surgir algo de humor en mis novelas, ya lo había en algunos de los cuentos que iba escribiendo. En cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta.<sup>1085</sup>

Lo cierto es que Muñoz Molina utiliza lo fantástico en ambas versiones aunque el matiz misterioso que tan sólo sugería en el relato, es mayor en la novela. Por el contrario, al duplicar el encuentro sexual entre Abengoa y la mujer, resta capacidad de impacto y efecto al final.

---

<sup>1084</sup> Juan Francisco Martín Gil, “El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Op.cit.*, pp. 26-29.

<sup>1085</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 28.

Javier Marías, en su poética de la novela que ya adelantamos, es un claro defensor de la flexibilidad abarcadora del género, por eso no duda en admitir en el prólogo a *Cuando fui mortal*, que su relato «En el viaje de novios» compartía la misma trama con algunos fragmentos de su novela *Corazón tan blanco*:

Apareció en la revista *Balcón* [...]. Este relato coincide en su situación principal y en muchos párrafos con unas cuantas páginas de mi novela *Corazón tan blanco* [...] La escena en cuestión prosigue en dicha novela y aquí en cambio se interrumpe, dando lugar a una resolución distinta que es la que convierte el texto en eso, en un cuento. Es una muestra de cómo las mismas páginas pueden no ser las mismas, según enseñó Borges mejor que nadie en su pieza «Pierre Menard, autor de *El Quijote*».<sup>1086</sup>

Por lo que indica, la única diferencia que tienen es la continuidad de la historia puesto que el episodio en cuestión aparece narrado en el segundo capítulo de la novela. En esta ocasión no sabemos cuál fue el orden cronológico entre las dos versiones, desconocemos si escribió primero el cuento y luego lo insertó en la novela o bien desgajó la historia de un contexto mayor.

La anécdota del fragmento consiste en que el narrador, en su viaje de novios, se asoma desde el balcón de la habitación que comparte con su esposa que yace enferma con fiebre. En una esquina ve a una mujer que parece reconocerle y confundirle con otro. Desde abajo la desconocida le increpa y chilla hasta que decide dirigirse al hotel. El narrador tiene la certeza, entonces, de que en cualquier momento ella subirá a la habitación y llamará a la puerta. El final del cuento resulta enigmático: “Estábamos en nuestro viaje de novios, y en ese viaje no se quiere la intromisión de un extraño, aunque yo no fuera un extraño, creo, para quien ya subía por las escaleras. Senté un vacío y cerré el balcón. Me preparé para abrir la puerta”.<sup>1087</sup> Poco antes el narrador nos confiesa que nunca ha estado en Sevilla, por eso nos llena de sorpresa su disposición a abrir la puerta.

En el caso de *Corazón tan blanco*, comienza con la confesión del narrador: “No he querido saber, pero he sabido que una de las niñas, cuando ya no era niña y no hacía mucho que había regresado de su viaje de bodas, entró en el cuarto de baño, se puso frente al

---

<sup>1086</sup> Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *Op.cit.*, pp. 10-11.

<sup>1087</sup> Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *Ibid.*, p. 46-47.

espejo, se abrió la blusa, se quitó el sostén y buscó el corazón con la punta de la pistola”.<sup>1088</sup> Toda la novela gira en torno a las incógnitas que encierra la muerte de la tía y primera mujer de su padre. Tras describir la escena del suicidio y descubrimiento del cadáver mientras toda la familia está reunida celebrando una comida, en el segundo capítulo acontece el episodio antes descrito cuando el narrador se encuentra en su propia luna. En esta ocasión las coordenadas espaciales son distintas, el hotel en lugar de encontrarse en Sevilla está enclavado en La Habana, ciudad relevante a lo largo de toda la novela ya que en ella se conocieron el padre y las hermanas que luego se casarían con él. La escena tiene un desenlace distinto al cuento, cuando un hombre de la habitación contigua abre las puertas del balcón de al lado, la mujer se da cuenta de su confusión, por lo que desaparece, entonces, todo efecto misterioso. Si desgajáramos este fragmento de este contexto no tendría para el lector la misma capacidad de sorpresa puesto que el argumento está mucho más trabado.

Una vez aclarado el equívoco el narrador regresa al lado de su febril mujer que no se ha enterado de lo ocurrido. Al otro lado de la pared escuchan una conversación, parece ser que son dos amantes, él está casado y ella le increpa para que mate a su mujer. De modo que, la continuación de la anécdota anticipa el desenlace de la novela ya que el padre asesinó a su primera mujer para poder casarse con la primera de las hermanas, llevando a cabo lo que los dos amantes simplemente discuten. Durante su viaje de bodas no pudo guardarse el secreto y se lo contó a su mujer quien, al no poder resistir la verdad, se acabó suicidando. En este caso el episodio está totalmente inserto en la lógica y la estructura de la novela. Por el contrario, el cuento, al estar liberado de todas las connotaciones de la historia, puede tener otras interpretaciones.

#### *La poética del plagio de Enrique Vila-Matas*

El reciclaje y el plagio literario es una de las múltiples imposturas con las que Enrique Vila-Matas va edificando sus libros. Sus textos están rodeados de citas, de libros y autores pues la literatura se convierte es una fuente constante de inspiración. El autor barcelonés, a modo de cleptómano de citas, crea laberintos de autores y lugares. Marguerite

---

<sup>1088</sup> Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama, 1992, p. 11.

Duras es fundamental en *Una casa para siempre*, los vanguardistas franceses o lo que es lo mismo de Duchamp, Valéry Larbaud, Aleister Crowley, Tristan Tzara, y otros tantos conjurados en torno a la literatura de vanguardia, se convierten en personajes en *Historia abreviada*, en *Bartleby y compañía* donde repasa una larga lista de escritores afectados por la enfermedad de la literatura y declarados en algún momento ágrafos totales. Incluso en el *Mal de Montano*, no puede dejar de aparecer una alusión a varios autores que sobresalieron en el género del diario íntimo: Dalí, Gide, Gombrowicz, Mansfield, Henri Michaux, Pavese... Vila-Matas va trazando, a lo largo de su obra, una trama de referencias y autores fetiche. No faltan en sus libros alusiones a Pessoa, Gombrowicz, Melville, Musil, Marsé, y a las ciudades de los mismos (París, Lisboa, Praga, Barcelona). Esta manera de actuar está respaldada por una poética de la intertextualidad ejercida a través de todos los medios a su disposición. En su reciente libro, *El Mal de Montano*, expresa su manera de concebir las obras literarias:

Decía Walter Benjamín que en nuestro tiempo la única obra realmente dotada de sentido –de sentido crítico también– debería ser un collage de citas, fragmentos, ecos de otras obras. Yo a es collage le añadí en su momento frases e ideas relativamente propias y poco a poco fui construyéndome un mundo autónomo, paradójicamente muy ligado a los ecos de otras obras. Y todo para darme cuenta de que, debido a esa forma de obrar, jamás llegaría a nada o apenas llegaría a mucho, como los estudiantes para mayordomo del instituto Benjamita. Pero eso no habrá de impedir que aquí en este diccionario siga contando verdades sobre mí fragmentada y exigua pero suficiente vida.<sup>1089</sup>

En realidad la actitud de Vila-Matas recoge el escepticismo posmoderno según el cual todo está hecho en literatura. En *Bartleby y compañía* cita la siguiente reflexión de Bobi Bazlen: “Yo creo que ya no se pueden escribir libros. Por lo tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas a pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso sólo escribo notas a pie de página”.<sup>1090</sup> El autor tiene dos maneras de ejercer la intertextualidad: a través de la cita directa o a través de la cita inventada. En una entrevista concedida a Alejandro Gándara ha confesado su manera de manipular las referencias literarias:

*¿Es la literatura una fuente de inspiración?*

Para mí, sí. Yo en la lectura lo encuentro todo, hasta ideas para escribir, hasta citas literarias que transformo en otras citas y de las que arrancan textos míos. A veces me divierte citar una frase y un

---

<sup>1089</sup> Enrique Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.124.

<sup>1090</sup> Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 36.

autor, pero transformándola a mi manera, convirtiéndola en mía, aunque siga haciéndola pasar por la frase de otro.<sup>1091</sup>

Para expresar esta actitud, el autor ha fraguado una denominación: “Hay un notable juego de imposturas en lo que yo hago desde mi libro *Impostura*, al que seguiría *Historia abreviada de la literatura portátil*, libro hipercargado de citas inventadas. Creo que, como dice Juan Villoro, practico una literatura de investigación: leo a los demás hasta volverlos otros. Este afán de apropiación incluye mi propia parodia, como puede observarse en París no se acaba nunca, por ejemplo”.<sup>1092</sup> El autor, ese impostor, a veces descubre sus recursos y otras no, como el personaje de *Extraña forma de vida* que se acopia de un artículo escrito por un conocido intelectual para redactar su conferencia sobre el espionaje literario, sumando a la dificultad de la escritura el peligro de ser descubierto.<sup>1093</sup> En su *Historia abreviada de la literatura portátil* el autor explica el origen inventado de los cuentos de Blaise Cendrars recogidos en *Antología negra* una serie de relatos orales africanos. Vila-Matas continúa el juego al citar un texto de dicha colección al que titula «La negra espectral» pero que en la versión de Cendrars se llama «Le vent».<sup>1094</sup>

Pero Vila-Matas no sólo emplea el recurso de la intertextualidad, sino que recurre a sus propios párrafos, personajes, lugares, al igual que imágenes, existiendo una intratextualidad evidente. Por poner un caso concreto, en *La asesina ilustrada* aparece la descripción de una misteriosa pared: “El empapelado de la pared ocultaba otro empapelado debajo. Bastaba con rasgar ligeramente el papel para comprobar que había otro, de gran colorido, representando imágenes de una mujer vista por un artesano de la Edad Media. Y,

---

<sup>1091</sup> Nuria Labari, “Alejandro Gándara: Descubriendo a Enrique Vila-Matas”, 17 de diciembre de 2002: <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/12/17/anticuario/1040133553.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1092</sup> Entrevista de Quim Pérez, “Enrique Vila-Matas: desapareciendo” para la revista *Lateral* (enero 2006) en línea en [http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral\\_133/04\\_villa\\_matas.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral_133/04_villa_matas.htm) (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1093</sup> Enrique Vila-Matas, *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama, 1997.

<sup>1094</sup> Túa Blesa ha investigado las relaciones entre las citas vilamatianas y la obra de Cendrars. Además del ejemplo mencionado analiza los cambios que el autor barcelonés introduce a las traducciones de estos textos. Por ejemplo donde se lee “Le vent était autrefois une personne”, en *Historia abreviada* encontraremos: “En otros tiempos el viento era una persona, concretamente una negra espectral” (“Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil* I”, Túa Blesa y María Antonio Martín Zorraquino (eds.),

de seguir rasgando el papel, se pasaba a otro en el que el dibujo, repetido hasta la saciedad, era una mujer en una cartografía del Renacimiento [...]. Cada vez que el papel era rasgado en la pared, aparecía un nuevo dibujo: el de una mujer representada esta vez por un ordenador”.<sup>1095</sup> Este mismo fragmento aparece, palabra por palabra, en *Al sur de los párpados*.<sup>1096</sup>

El autor repite estos fenómenos en sus libros de relatos. Ya en *Nunca voy al cine* asistimos a un juego de referencias cruzadas ya que en la dedicatoria aparece José Luis Vigil, el protagonista de su *Impostura*. Además, uno de sus relatos es objeto de reciclaje literario puesto que reaparece modificado en *Hijos sin hijos*. En aquella primera versión titulada «Todos conocemos Hong-Kong» el narrador en primera persona cuenta cómo intentó librarse del servicio militar haciéndose simulando su locura. Un día, antes de pasar lista el sargento, se embriaga con grifa y estimulantes para poder decir: “Estoy loco”. En seguida se da cuenta de que los locos no afirman su enfermedad, sino que, muy al contrario, la niegan. De esta manera decide que, en adelante, su única frase sea: “Todos conocemos Hong-Kong”. El relato continúa con la descripción de sus compañeros del pabellón psiquiátrico y su fracaso cuando, el médico descubre su engaño puesto que: “también la locura tiene su diccionario”.<sup>1097</sup>

El narrador de «El hijo del columpio», aparecido en *Hijos sin hijos*, nos cuenta la historia de un empleado de su padre, un hombre anodino, de esos que solo tienen una anécdota que contar sobre su vida: su estancia en Melilla durante la mili. La historia en cuestión no es otra que la aparecida en *Nunca voy al cine* aunque con algunos cambios. En primer lugar, aparece narrada en tercera persona por el protagonista de la acción principal de la historia marco que es el hijo del propietario de la oficina en la que trabaja el señor Parikitu, de tal forma que la anécdota se convierte en discurso indirecto. Enrique Vila-Matas modifica el comportamiento de su personaje que, en esta ocasión, en lugar de decir

---

*Homenaje a Gaudioso Jiménez: Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 123-133).

<sup>1095</sup> Enrique Vila-Matas, *La asesina ilustrada*, *Op.cit.*, p. 33.

<sup>1096</sup> Enrique Vila-Matas, *Al sur de los párpados*, *Op.cit.*, p. 83.

<sup>1097</sup> Enrique Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, *Op.cit.*, p. 89.



“estoy loco”, ya comienza con la cita a Hong-Kong, con lo que elimina una fase en el proceso de falsificación de su locura.

El anciano protagonista de la anécdota militar está a punto de jubilarse y para celebrarlo invita a su humilde casa al narrador y a su mujer. Debido a la antipatía que profesa hacia él, se niega a acudir a su hogar, pero es obligado por el padre, el jefe de ambos. Una vez en su casa, el hombre le desvela que en realidad es su hijo, fruto de un desliz con la enfermera del sanatorio de Melilla. Este contexto que rodea la anécdota de la mili conecta con la intención general del libro, reflejar como la Historia con mayúsculas discurre de forma paralela y secundaria a las tragedias de nuestro día a día, ya que la cena tiene lugar el día antes del Golpe de Estado.

Unos terroristas disfrazados de guardias civiles acababan de secuestrar el Parlamento. Nos quedamos de piedra y tricornio. Un golpe de Estado, repetimos todos. Hasta mi padre reaccionó y, dejando atrás el lúgubre despacho, ordenó que compraran en la tienda de abajo una radio –a ser posible una que fuera bien barata- para poder seguir el curso de los acontecimientos. Subieron una radio en mal estado y todo el mundo tuvo que aguzar el oído para tratar de averiguar qué diablos estaba sucediendo en Madrid.<sup>1098</sup>

En resumen, este caso de intratextualidad concuerda, por una parte con su poética del reciclaje literario pero también responde a la necesidad de todo artista por mejorarse, por explotar las posibilidades de una buena historia poco difundida y que podía dar más de sí. De hecho el autor ha reconocido:

Cuando escribí y publiqué un libro mío titulado *Nunca voy al cine*, yo tenía perfectamente claro que era muy poca cosa lo que allí había escrito. Pero pensé: esto es tan pequeño que no hay duda de que lo mejoraré con el tiempo. Y es una idea o un credo que he venido manteniendo a lo largo de los años: mi situación no ha cambiado, no pienso que yo haya escrito nada magistral, así que sigo intentándolo, así que seguiré escribiendo hasta el final.<sup>1099</sup>

## DE NOVELAS DE CUENTO

Como señalaba Francisco Umbral, la influencia entre la novela y el cuento no siempre se produce entre el género de mayor extensión sobre el de menor, sino también a la inversa. El cuento ha pasado a los repertorios de la novela proporcionando estructuras,

---

<sup>1098</sup> Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, *Op.cit.*, p. 134.

<sup>1099</sup> Entrevista para *Letras libres* de Rodrigo Fresán a Enrique Vila-Matas publicada en febrero de 2004: “La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas”, <http://www.lettraslibres.com/index.php?sec=3&art=9348%22> (visto el 10 de septiembre de 2008).

tópicos y argumentos. En nuestro corpus hemos observado varios interesantes casos en las obras de Carmen Martín Gaité y de Juan José Millás.

Aunque la escritora salmantina escribió sus relatos breves en su primera etapa creativa, en la década que nos ocupa redactó dos volúmenes inspirados en sendos cuentos tradicionales, es decir, apropiándose de textos literarios precedentes. Como su propio nombre indica, *Caperucita en Manhattan* toma el modelo que reprodujo Perrault y que también retomaron los hermanos Grimm.<sup>1100</sup> A grandes rasgos, su estructura tiene el esquema que analizara Vladimir Propp en los cuentos de hadas.<sup>1101</sup> La protagonista, Sara Allen, tiene que salir de una situación de estabilidad y someterse a un reto: llevar un pastel de fresa a casa de su abuela, que vive alejada. Sin embargo, la autora actualiza su argumento. La niña mantiene el atuendo típico, la caperuza roja, pero, en lugar de tener que atravesar un bosque, como suele ser habitual en los cuentos, traslada esta historia a una de las ciudades más peligrosas, Nueva York. La niña, que reside en el barrio de Queens, al otro lado del Hudson, tiene que ir sola a un barrio pobre del norte de Manhattan, donde, para mayor dificultad, existe el peligro de ser atacada por el ladrón del Bronx. Por otra parte, también tenemos un objeto mágico, ese pastel que su madre prepara todos los domingos pero que tanto la abuela como la nieta detestan pero que será la salvación para otro de los personajes, el señor Wolf, cuyo apellido ya nos da una pista sobre su papel en la historia. Este señor lobo, sin embargo, no es el antagonista maléfico y despiadado esperable sino que tiene su propia historia: su búsqueda desesperada de la receta del pastel de fresas tradicional, un deseo que verá cumplido gracias a Sara Allen. Otra diferencia de este libro con la versión popular consiste en que, mientras que la moraleja que cualquier niño extrae de la historia de Caperucita es que no debe desobedecer a los padres e introducirse en el bosque, en el caso del texto de Martín Gaité la protagonista recibe una lección de libertad. Los cuentos tradicionales reflejan muchas veces el salto iniciático de la infancia a la edad adulta; del mismo modo, esta historia nos cuenta cómo la niña debe elegir entre dos modelos de mujer opuestos: su madre, una feliz ama de casa, sumisa y tranquila, o su abuela, llamada Gloria Starr, que antaño fue una actriz de vida agitada. Evidentemente, al

---

<sup>1100</sup> Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan*, *Op.cit.*

<sup>1101</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985 (ed. orig. 1928; trad. F. Díez del Corral).

desobedecer las instrucciones recibidas por su madre nos demuestra que se opone a su patrón de comportamiento, sin embargo, a diferencia de las versiones conocidas de la historia, las consecuencias de este viaje no son negativas ya que conoce a un curioso personaje, Miss Lunatic quien le da la llave para llegar al corazón de la Estatua de la Libertad y hablar con ella.

Este libro ha tenido una gran difusión sobre todo entre un público juvenil pues no solo su temática enlaza con la búsqueda de la independencia propia del final de la adolescencia, sino también por su lenguaje sencillo y, por supuesto, su corta extensión. Sin embargo, en el segundo caso, *La Reina de las Nieves*, tenemos una novela mucho más compleja donde el cuento tiene una función diferente en el seno de la obra.<sup>1102</sup> Como sucedía en el otro libro, en este caso el título también recoge el modelo seguido, sin embargo, esta novela no sigue la estructura tradicional de los acontecimientos sino que la referencia intertextual sirve para explicar el dolor del personaje. El protagonista, Leonardo Villalba, tras un periodo en la cárcel, regresa a la gran casa familiar donde se enfrenta a la pérdida de sus padres que acaban de fallecer. En cuanto a su madre, desde niño ha intentado comprender su desdén, ella es esa “Reina de las nieves” pues no puede entender su distanciamiento y frialdad. Al igual que en el relato, Leonardo recibe de ella un cristalito en los ojos que le impide llorar y lo convierte en hielo. Frente a esta relación, siente un vínculo más profundo hacia su padre, por lo que su ausencia resulta mucho más dolorosa. Entre sus papeles encuentra las cartas que le dirigía una mujer llamada Sila de quien el padre estaba enamorado. En esta búsqueda personal se reconcilia con la figura paternal y su abuela al conocer su pasado de relaciones frustradas y difíciles, y descubre en esa mujer a su madre biológica. A lo largo del texto el cuento de Andersen aparece parafraseado, Leonardo recuerda cómo se lo relataba su abuela, lo que sentía ante sus párrafos y momentos preferidos que identifica con sus propios enigmas vitales. El cuento, que generalmente tiene un carácter mítico y universal, en este caso se individualiza y adquiere un valor contemporáneo.

---

<sup>1102</sup> Carmen Martín Gaité, *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997 (ed. orig. 1994).

En cuanto a Juan José Millás, este autor se declara partidario de los libros fronterizos: “la línea divisoria entre unos y otros géneros era más ancha que los géneros en sí”.<sup>1103</sup> Opina que las obras pueden transitar de un género a otro:

La fantasía que uno tiene siempre es que un libro de cuentos sea una novela secreta, del mismo modo que la fantasía respecto a una novela es que sea un conjunto de cuentos, que es lo que, en alguna medida, es *El desorden de tu nombre*, y que es algo que está presente también en el *Tonto*. Esa tensión entre ambas categorías la explicó muy bien Sobejano en un artículo sobre *El desorden*, en el que habla del duelo existente en esa obra entre el cuento y la novela. Esa especie de tensión entre un género y otro me interesa cada día más.<sup>1104</sup>

*El desorden de tu nombre* formalmente es una novela corta de escasas ciento setenta páginas que está construida sobre una trama clásica del triángulo amoroso: Julio Orgaz, cuarentón divorciado que trabaja en una editorial, frecuenta al psiquiatra Carlos Rodó y conoce en un parque de Madrid a una mujer casada, Laura, en quien cree reconocer una reencarnación de su amante Teresa Zagro, muerta en accidente poco tiempo atrás. Pero el asunto amoroso que surge entre ellos aparece subordinado estructuralmente al planteamiento metafictivo. En el trabajo de Gonzalo Sobejano al que se refiere Juan José Millás el crítico resaltaba que *El desorden* se basaba en un planteamiento metaficcional muy en boga por aquellos años.<sup>1105</sup> Julio Orgaz es un escritor frustrado que a penas ha redactado algún cuento. Por su profesión lee con envidia los manuscritos de otros colegas hasta que se topa con los de Orlando de Azcárate, un joven narrador que les ha enviado un volumen de cuentos titulado *La vida en el armario*. A lo largo de la novela Julio le lee sus propios relatos a Laura pero no puede evitar hacer suyo alguno de Orlando. A los lectores tan sólo nos llega el resumen de alguno de ellos y nos encontramos con la sorpresa de ver parafraseado el argumento de -«El pequeño cadáver de R.J.» o de «Una carencia íntima», ambos recogidos en *Primavera de Luto*.<sup>1106</sup> Tras un frustrante encuentro con Orlando, Julio decide escribir una novela tomando como punto de partida un triángulo amoroso semejante a su experiencia autobiográfica. Lo curioso de este aspecto es que, todo lo que imagina

---

<sup>1103</sup> Juan José Millás «El orden ideal», *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 189-190.

<sup>1104</sup> Pilar Cabañas, “Materiales Gaseosos: entrevista a Juan José Millás”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Op.cit.*, pp. 103-120.

<sup>1105</sup> Gonzalo Sobejano, “*El desorden de tu nombre* de Juan José Millás”, *Ínsula*, 1988, 504, pp. 21-22.

<sup>1106</sup> Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, *Op.cit.*

alrededor de su historia, pero que todavía no conoce, se va cumpliendo incluido el desenlace final: Laura mata a su marido. Orgaz no influye realmente en este desarrollo puesto que él no lo provoca, pero si es capaz de anticipar una secuencia lógica de sucesos. De esta manera, la realidad no es manipulada por la ficción, pero ésta si es capaz de “adivinar” merced a su propia coherencia lógica, lo que va a ocurrir.

Gonzalo Sobejano también ha dicho que mientras en *El desorden* utilizaba el pretexto del editor para incluir cuentos, en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*: “los cuentos van oralmente de un padre a un hijo, antes de que éste se duerma, y ofrecen obvias conexiones de tema y asunto con la novela”.<sup>1107</sup> El libro desarrolla la peripecia de un hombre que es despedido de un alto cargo en la empresa estatal por no dar el perfil idóneo que él mismo había contribuido a diseñar para el inmediato futuro de la empresa. El narrador se debe enfrentar a su nueva existencia usando la imaginación para evadirse y un bigote postizo para ocultar su identidad. Por las noches el protagonista le cuenta a su hijo las historias de un niño, Olegario, que usaba un bigote para hacerse pasar por su padre cuando tenía un problema en la escuela. Cuando murió el padre, angustiado por la tristeza de su madre y su hermana decide ponerse el bigote y pasar por su padre, pero cuando las mujeres se percatan de la falta del niño, se quita el postizo y les cuenta una historia: ha hecho un pacto con la muerte y por eso no pueden estar los dos a la vez. Estos relatos insertados ayudan a comprender al personaje pues Olegario no es más que el trasunto de sí mismo y de su niñez: todas las creencias cultivadas en su infancia, todas las historias que creyó, explican que en realidad es un tonto, un muerto, un bastardo y un ser invisible.<sup>1108</sup>

#### DE LIBROS DE CUENTOS O NOVELAS FRAGMENTARIAS

Un fenómeno llamativo es la presentación de libros de cuentos bajo las portadas de novelas y a la inversa. Esta tendencia ha sido propiciada, por una parte, por la fragmentación de la novela, pero por otra parte también estamos asistiendo a la progresiva

---

<sup>1107</sup> Gonzalo Sobejano, “Juan José Millás: *Tonto, muerto, bastardo e invisible*”, *Ínsula*, 1995, 582-583, pp. 18-19.

<sup>1108</sup> Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Santillana, 2007 (ed. orig. 1995).

imposición de un nuevo requisito a los libros de cuentos: su unidad. Fernando Valls, en un panorama del género ha constatado esta corriente de la literatura contemporánea:

En los últimos años (aunque parece ser un rasgo de época, ha aparecido con cierta frecuencia a lo largo de la historia de la literatura), hallamos a menudo cuentos formando parte de novelas o novelas compuestas por unidades narrativas menores, que podrían funcionar como cuentos independientes, trastocándose así las fronteras de los géneros, adquiriendo ambos una nueva dimensión en su unidad y complementariedad.<sup>1109</sup>

El cuento, nacido en la oralidad, ha ido perdiendo su autonomía primigenia. Conforme ha adquirido un mayor asentamiento en el formato libro, cada vez se le exige una correspondiente cohesión entre los textos, es decir, un requisito anteriormente ajeno al género. Podemos concluir de esto que el relato breve está perdiendo su independencia debido a la presión ejercida por el canal de transmisión. Gonzalo Calcedo, opina que el cuento deja en el lector una sensación de desasosiego al no concluir las historias recogidas en su interior: “Queda entonces un último recurso, que también es una traición: su unión en un libro, la sensación espesante y sólida de un centenar de páginas. Entonces, cada cuento parece encontrar un mejor acomodo y su suma les da aliento. ¿Una imitación del andamiaje de capítulos de una novela? ¿Una impostura?”.<sup>1110</sup>

El mejor índice de este cambio es la preocupación de los autores por la trabazón de su libro de relatos. Esther Tusquets, por ejemplo, aconseja a los escritores la mejor manera de unificar un libro de relatos: “Para qué un volumen de cuentos sea «redondo», se requiere, creo, no sólo que todos ellos mantengan un buen nivel, sino que constituyan en algún modo una unidad: no una unidad temática, sino una atmósfera común”.<sup>1111</sup> Uno de los recursos más habituales para conseguir tal unidad es el prólogo, tal y como vimos en el capítulo anterior ante los casos de Rosa Montero, Javier Marías, Julio Llamazares o

---

<sup>1109</sup> Fernando Valls, “El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, *Op.cit.*, p. 12.

<sup>1110</sup> Gonzalo Calcedo, “Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 64.

<sup>1111</sup> Esther Tusquets en Ángeles Encinar y Anthoni Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 283.

Almudena Grandes. Junto al prólogo, el principal medio paratextual para conseguir el efecto deseado es el título que puede explicitar diferentes tipos de unidad:<sup>1112</sup>

1. UNIDAD TEMÁTICA: Es el caso más frecuente en el corpus. Por citar algunos ejemplos: en *Soplando al viento* de Mercedes Abad, todos los protagonistas de sus historias se caracterizan por ir contra corriente, contra las condiciones que les ha tocado sufrir.<sup>1113</sup> De igual manera, *Amores patológicos* de Nuria Barrios resume la temática romántica de su contenido.<sup>1114</sup>
2. UNIDAD DE ATMÓSFERA: Se busca mostrar un marco, paisaje físico o moral común. Tal es el caso de los relatos del escritor Bernardo Atxaga, tanto los reunidos en *Obabakoak* como los de *Historias de Obaba* tienen lugar en ese lugar indeterminado de la geografía.<sup>1115</sup>
3. UNIDAD ESTRUCTURAL: Son aquellos en cuyo título reflejan alguna condición formal de los textos. Por ejemplo en *Manual para extranjeros* de Pedro Ugarte en el cual todos los textos formarán unas instrucciones de comportamiento para los foráneos caídos en un país como el nuestro.<sup>1116</sup> *Pruebas de escritura* de Ana Rossetti señala la calidad transitoria de los relatos que lo componen.<sup>1117</sup>
4. UNIDAD DE PROYECTO LITERARIO: En estos ejemplos se busca explicitar una unidad intencional. Este es el caso de *Modelos de mujer* de Almudena Grandes cuyo título deja de manifiesto que los siete relatos abarcados

---

<sup>1112</sup> Michel Viegnes ha realizado esta clasificación entre los diferentes títulos que reciben los volúmenes de cuentos. Además de los casos aquí citados, distingue entre los libros que reciben el nombre de uno de los relatos que lo componen o aquellos en los que el autor escoge unas palabras adecuadas para el caso (*L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Peter Lang, 1989).

<sup>1113</sup> Mercedes Abad, *Soplando al viento*, *Op.cit.*

<sup>1114</sup> Nuria Barrios, *Amores patológicos*, *Op.cit.*

<sup>1115</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*; *Historias de Obaba*, *Op.cit.*

<sup>1116</sup> Pedro Ugarte, *Manual para extranjeros*, *Op.cit.*

<sup>1117</sup> Ana Rossetti, *Pruebas de escritura*, *Op.cit.*

suponen la representación de modelos femeninos a través de unos personajes que sufren un revés en sus vidas o una experiencia traumática y que desean que sus vidas den un giro.<sup>1118</sup>

Además del título, hay otras maneras de dotar de unidad al texto. En *El que apaga la luz* (1996) Juan Bonilla inserta una cita de W. Somerset Maugham sobre el arte de narrar que da un sentido a las páginas siguientes; Manuel Rivas en 1999 definía en la contraportada a su libro *Ella, maldita alma*, como “un libro de relatos o novela polifónica”.

La búsqueda de la unidad se ha convertido casi en una obsesión por parte de los escritores. Eloy Tizón, autor de *Velocidad de los jardines* nos hablaba de su angustiosa situación cuando le pasó que: “tenía escrito un libro de cuentos y me faltaba el último, la pieza final del puzzle, el que yo intuía que sería el decisivo, el que confiaba en que daría sentido y unidad a todo el conjunto”.<sup>1119</sup> ¿Por qué hay que exigirle esto a un libro de cuentos? ¿Por qué deben renunciar a su capacidad de construir mundos independientes?

Se ha llegado a tal extremo que Juan Bonilla en el prólogo a *El arte del yo-yo*, una colección de ensayos y cuentos, cita una carta supuestamente enviada por Augusto Monterroso quien le comprende perfectamente su reticencia a unificar sus libros.

Recuerdo que todavía hace pocos años, cuando algún escritor se disponía a publicar un libro de artículos o de cuentos, su gran preocupación era la unidad, o más bien la falta de unidad temática que pudiera criticársele a su libro (como si una conversación –un libro- tuviera que sostener durante horas el mismo tema, la misma forma o la misma intención) y entonces acudía a ese gran invento llamado prólogo, para tratar de convencer a sus posibles lectores de que él era bien portado y de que todo aquello que le ofrecía, por muy diverso y que apreciara, trataba en realidad un solo tema, el del espíritu o de la materia, no importaba cuál, pero eso sí, un solo tema. En vez de imitar a la naturaleza, que siente el horror vacui, eran víctimas de un horror diversitatis que los llevaba invenciblemente por el camino de las verdades que hay que sostener, de las mentiras que hay que combatir y de las actitudes o los errores del mundo que hay que condenar, ni más ni menos como en las malas conversaciones.<sup>1120</sup>

---

<sup>1118</sup> Almudena Grandes, *Modelos de mujer*, *Op.cit.*

<sup>1119</sup> El miércoles, 26 de junio de 2002, se celebró en la Biblioteca Pública Central de Madrid la clausura del curso con un coloquio de la mano del escritor que aparece recogida de la página de internet de la misma: Eloy Tizón, “Charla”: <http://www.escueladeescritores.com/charla-eloy-tizon> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1120</sup> Juan Bonilla, *El arte del yo-yo*, *Op.cit.*, p. 12.



Agustín Cerezales, por el contrario, muestra una sospechosa posición ante la fortuita coherencia que ofrecen los textos de su libro *Escaleras en el limbo*, como si tratara de rehuir las lecturas unicistas del volumen.

*Escaleras en el limbo* no responde pues a la idea de una colección. Su forma definitiva, que agrupa en siete libros los treinta y ocho cuentos, no es un molde en el que fueran encajando los contenidos, sino un resultado misterioso, y posterior a la explosión inicial: olvidados en el cajón durante varios meses, cuando quise recuperarlos me los encontré así, reunidos como partículas que se buscan en virtud de secretas afinidades, una vez desaparecida la agitación del magma que las contiene, o como estrellas en arbitrarias constelaciones. Este hecho, la autonomía del libro para darse forma definitiva, es en último término lo que a mis ojos le dio razón de ser, y justifica que así lo ofreciera al lector.<sup>1121</sup>

Por lo señalado hasta el momento, podemos decir que los escritores españoles actuales han heredado un nuevo requisito al que se deben ajustar sus volúmenes. Afortunadamente, junto a estos ejemplos, encontraremos volúmenes compuestos por historias de la naturaleza más diversa como sucede en *Maneras de perder* (1997) de Felipe Benítez Reyes en el cual encontramos desde relatos de ciencia ficción hasta textos realistas, cuentos parecidos a un *exemplum*. A continuación vamos a analizar varios de estos casos.

#### *La carta de presentación de Nuria Barrios*

El primer libro publicado de Nuria Barrios fue *Amores patológicos*, presentado en sus portadillas ambigualmente como un volumen de “historias” y una “novela fragmentaria”, una descripción que no coincidía exactamente con su contenido. El libro está dividido en dos partes muy diferentes “Textos” y “Textículos”. La primera de ellas se aproxima al género novelístico puesto que es posible trazar una red de conexiones entre las historias y los personajes. Su estructura está compuesta por parejas de relatos cuyas historias parecen tener relaciones de causalidad o consecuencia entre sí, en forma de pequeño bucle hacia delante o hacia atrás de la materia narrativa. Finalmente, estos dúos se explican mutuamente ya que antes o después aparecen alusiones secundarias a los personajes, dando continuidad a las historias antes narradas. Por ejemplo, en el primer cuento la narradora y protagonista, Julia, realiza «Una sucia venganza» contra su marido, un hombre obsesionado con el olor de las cosas, cuando muere tira su urna en el estanque de la Casa de Campo. Este espacio del parque madrileño se convierte, desde ese momento,

---

<sup>1121</sup> Agustín Cerezales, “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 101.

en un lugar al que los personajes acuden, siendo un elemento unificador de las demás historias. En el segundo relato «El retorno de Fernando» ella misma nos cuenta el cambio que han sufrido sus costumbres, de vivir en un mundo aséptico, a llenar su casa de suciedad, como en una especie de relación alérgica a la limpieza. Casi al final del libro aparece «El olor dura más que el amor», protagonizado por la señora de la limpieza que había trabajado en la casa de Fernando y Julia. Otro tándem semejante se produce entre «La llorona» y «Una muerte de ensueño». En el primero, Adela, la narradora nos describe su enfermedad que le hace llorar constantemente y que, obviamente, dificulta cualquier su relación con Carlos, que cansado de verla sollozar, la deja. El desenlace trágico del cuento termina con el suicidio de ella. El segundo relato completa la historia, el personaje principal es precisamente, ese novio que se siente culpable por haber maltratado a la suicida y por ello padece insomnio. Todas estas piezas forman parte de una gran historia en la que cada personaje tiene un papel. Para cerrar este apartado de “Textos” Nuria Barrios acude a un relato metaficcional: «Tocado y hundido» en el cual el narrador, un psiquiatra poco acostumbrado a la lectura, se obsesiona con los personajes de un libro titulado *Amores patológicos*, casi como si fueran sus pacientes. Estas relaciones rompen la condición de final abierto del relato ya que cada historia adquiere una continuación dentro de esa red, rompiéndose la unidad de efecto. En conclusión, la coherencia entre los relatos es un efecto de lectura, es decir, una construcción del lector que encontrará suficientes huellas para trazar su estructura.

Sin embargo, la presentación del libro parece olvidar la segunda parte del libro denominada “Testículos”. Se trata de una veintena de microrrelatos en torno al deseo. Entre ellos nos encontramos una reflexión ficcionalizada sobre el sentido del libro.

Te voy a contar una historia.  
El deseo es una liebre. Aparece, se refugia en tus brazos de un salto, y de un salto desaparece.  
Ahí viene. La obsesión apunta, dispara y guarda la liebre herida en un sombrero de copa. Cada noche introduce la mano en el fondo oscuro y saca el deseo por las orejas. Ahí está, siempre lo encuentra: prisionero, mutilado, suyo.<sup>1122</sup>

En suma, los relatos de todo el volumen se complementan aportando nuevos significados a la totalidad, a la seriación de curiosas coincidencias. ¿Por qué el libro

---

<sup>1122</sup> Nuria Barrios, «El deseo, atrapado por las orejas», *Amores patológicos*, *Op.cit.*, p. 139.

aparece bajo esta confusa presentación? El volumen se trata de una apuesta arriesgada por parte de la editorial por eso es de imaginar que prefirieran la publicación conjunta a pesar de la leve unión entre ellos... El término que mejor englobaría la primera parte sería el de ciclo de cuentos que ya definimos en el segundo capítulo, aunque todavía no ha triunfado entre críticos y autores. Desafortunadamente, no contamos con ningún testimonio de la escritora sobre el origen del este volumen ya que, como declaró con motivo de la publicación de *Pequeñas resistencias*, no está interesada por “Indagar las razones de la elección de un género u otro para contar una historia remite a reglas y principios que son tan sólo andamios. La auténtica pregunta es otra: ¿quién conoce el secreto de cómo las mentiras inventan la verdad?”.<sup>1123</sup>

En su siguiente libro podemos apreciar la preocupación de la escritora por hacer libros unitarios. Su *Zoo sentimental*, publicado en Alfaguara, reincide en la confección de un volumen fuertemente trabado aunque en esta ocasión no reaparecen los personajes en los distintos relatos. Para unificar las historias recurre sobre todo a recursos paratextuales. Por una parte en la contraportada se nos explica el título: “Los sentimientos son animales peligrosos. Por eso están enjaulados. Este libro abre los cerrojos del bestiario”. Cada relato, entonces, está vinculado a un animal: caracol, cigüeña, chicharra, golondrina, hámster, mosca, tiburón, salvo dos de ellos en torno a las palabras cuerpo y doméstico, -a que también podemos vincular con dicho campo semántico. Nuria Barrios gusta, pues, de escribir cuentos pero se preocupa extraordinariamente por la unidad de sus conjuntos.

Nosotras que no somos como las demás de *Lucía Etxebarría*

Lucía Etxebarría ha publicado una colección de ensayos titulada *La Letra futura / La Eva futura*, donde incluía un diccionario con los términos necesarios para que un escritor se sepa manejar en sociedad antes de publicar un libro. Entre ellos introduce la entrada: “POÉTICA Explicación sobre la propia obra que normalmente escriben los poetas. También la escriben algunos narradores cuya obra es incomprensible”.<sup>1124</sup> Resulta curiosa esta definición, ya que en el interior del libro aparece un capítulo titulado «Mis razones

---

<sup>1123</sup> Nuria Barrios, “El arte del silencio”, VV.AA., *Pequeñas resistencias*, *Op.cit.*, pp. 51-52.

<sup>1124</sup> Lucía Etxebarría, “El abecé del escritor”, *La letra futura / La Eva futura*, *Op.cit.*, p. 60.

para escribir» que es en realidad un comentario de los motivos que la llevaron a dedicarse a esta profesión. He aquí que en el prólogo a *Nosotras que no somos como las demás* (1999) comenta su propia obra. Una de las aclaraciones que hace es la procedencia de los dieciséis textos que aparecen en la novela entre los cuales seis fueron escritos como cuentos independientes. Como si la experiencia creadora fuera algo ajeno a su voluntad, la autora habla de la construcción de su obra a raíz de una incapacidad:

Pero me he descubierto incapaz de crear un personaje y abandonarlo a su suerte, sin más, sin darle más espacio por el que moverse que unas miserables páginas. Así que las protagonistas de mis cuentos reaparecieron en otros cuentos, se conocieron, se conocieron, se sedujeron, intercambiaron experiencias, siguieron adelante... y al final, creo, optaron por abandonarme y se marcharon en busca de un lugar más confortable, mejor ventilado, menos negro que el universo de mis fantasías.  
1125

Para no dejar ningún cabo suelto, la autora ejerce su autoridad al dirigir el horizonte de expectativas del lector: “Así que advierto al lector que estos relatos (o capítulos) deben leerse en el orden en el que están planteados, como si se tratase de una novela”.<sup>1126</sup> Esta fórmula ya la había explorado en *Amor, Prozac, sexo y dudas* donde la escritora planteaba cómo tres hermanas se enfrentaban a sus respectivas crisis existenciales. Cristina es politoxicómana, promiscua y a veces atenta contra su propia vida, pero desde su último fracaso amoroso se siente naufragar. Su hermana Rosa ha optado por una vida de trabajo y estudio, esforzándose por conseguir una carrera y lograr el éxito, pero la soledad y la monotonía le hacen adicta al Prozac. La mayor de todas, Ana, es la más tradicional de las tres, casada, con una gran casa y una hermosa familia, no entiende a sus hermanas pero, tras una pérdida, también acaba enganchada a las anfetaminas y somníferos. Su estructura fragmentaria está fuertemente consolidada ya que, la pequeña Cristina se erige como protagonista desde los cinco primeros capítulos que están narrados por ella. Se trata de la más irreverente y atípica de las tres. En su discurso el sexo, la protesta feminista, las drogas, la música se convierten en eje vertebrador. A partir de ese momento las historias de sus hermanas, Rosa y Ana, aparecen entreveradas con la suya de forma alternante: Cristina-Ana-Cristina-Rosa-Cristina. Sin duda se trata de una novela sólida construida en torno a un proyecto total estructurador.

---

<sup>1125</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Op.cit.*, p. 10.

<sup>1126</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Ibid.*, p. 10.

*Nosotras no somos como las demás* tiene varios aspectos en común con esta obra, entre ellos la temática de la mujer actual. A pesar de sus diferencias todos sus personajes femeninos cumplen el modelo de mujer joven insatisfecha con su destino que busca desesperadamente el amor o la compañía. Las cuatro protagonistas del segundo libro tienen en común su soledad, sin compañeros sentimentales, sin hijos y lejos de sus familias. Al comienzo del libro aparecen cuatro pequeñas descripciones de los personajes femeninos que protagonizarán las siguientes páginas, una modelo, una escritora, y dos mujeres de carrera. Al igual que en libro anterior, cada una sufre una crisis: María acaba de sufrir un abandono sentimental, Raquel se ha visto forzada a dejar a su amante, un hombre casado, Elsa no consigue recuperarse del trauma de una violación ni Susi de la muerte de su hermano. Como en su novela anterior, las historias de las diferentes protagonistas se van alternando, tal y como aparece reflejado en el siguiente cuadro:

| Título                       | Personajes               | Publicación original  |
|------------------------------|--------------------------|---|
| <b>Feniletilamina</b>        | Raquel                   | El Semanal  |
| Acqua                        | Susi                     | Original  |
| Absenta                      | Raquel                   | Original  |
| Desiderata                   | María                    | El mundo  |
| Alexitimia                   | Elsa                     | El Semanal  |
| Lapsus Linguae               | Susi                     | Original  |
| <b>VISIO<br/>SMARADIGMNA</b> | Elsa/Raquel              | Encargo revista femenina sobre videos eróticos no pornográficos |
| Tenebrátula                  | María                    | Original (aparece con anterioridad en El mundo)                 |
| Imago                        | Elsa                     | Páginas amarillas   |
| Vagina Dentata               | Raquel                   | El Semanal y la antología Vidas de mujer                        |
| Mnemosina                    | Elsa                     | Original  |
| Stigmata                     | Raquel/Jaime             | Original  |
| Fiat Lux                     | Eduardo                  | Original  |
| Sed nos satiata              | Raquel/Eduardo           | Original  |
| Nocturnalia                  | Jaime                    | Original  |
| Virago                       | Elsa, Raquel, Susi María | Original  |

La segunda columna aclara la procedencia de estos relatos que la autora intenta hilvanar. En primer lugar, cambia el título de los textos por términos con resonancias latinas. En 1998 la autora publicó «Imago» bajo el título «Bricolaje casero» en la antología de Mercedes Monmay *Vidas de mujeres*.<sup>1127</sup> Comparando las versiones comprobamos que otro recurso consiste en bautizar a sus personajes, según sea el caso, mientras en la primera

---

<sup>1127</sup> En el prólogo a *Nosotras no somos como las demás*, Lucía Etxebarría reconoce que el relato apareció en una antología titulada *Historias de mujer*, cuando en realidad apareció en *Vidas de mujer* (Mercedes Monmany (ed.), Madrid, Alianza, 1998).

versión la mujer que entra en la ferretería no tiene nombre, en la segunda aparece como Raquel. Por último, para dar coherencia a todas las historias en el capítulo final las cuatro mujeres acaban reuniéndose en una fiesta. Los personajes se conocen entre sí, por ejemplo, Elsa y Raquel son buenas amigas y comparten experiencias e intimidades.

El problema, pensamos, es que en las historias escritas por encargo se traslucen demasiado los requisitos a las que responden, sin que éstos se entiendan en el interior del libro. El caso más llamativo es el extenso relato titulado «Desiderata» en el cual María visita Escocia tras una ruptura amorosa. En su viaje conoce a dos jóvenes que le invitan a trasladarse a su casa y así comienza un triángulo amoroso o más bien sexual. La sucesión de descripciones de relaciones eróticas culminan en la última escena. Estas características se adaptan al compromiso adquirido con Miguel Munárriz quien le había pedido un relato: “entendiendo amor como erotismo”.<sup>1128</sup> También le impuso entonces que el relato tuviera seis partes, para ser publicado en distintas entregas, que se pudieran leer de forma independiente, de ahí que el texto aparezca como un catálogo de posibilidades amatorias: “Se trataba de un relato erótico, pero también iniciático, y por lo tanto quería que las escenas carnales fueran lo más variadas posibles. Hay pues una de sexo heterosexual, una de sexo lésbico, un trío, y mi escena favorita: la del sexo con una máquina”.<sup>1129</sup> Sin embargo, la historia de María es la que menos atención recibe en el libro, de hecho no hay casi continuidad de su historia puesto que su siguiente aparición en «Tenebrátula» es simplemente un nuevo relato sobre una experiencia sexual no incluida en el catálogo anterior. Se trata de un relato tan excesivamente escueto, que no podemos ubicarlo en una línea temporal ni anterior ni posterior a lo narrado en el anterior.

En suma, este volumen es un intento fallido de la autora por rescatar viejas historias, puede que presionada por el mundo editorial tras sus éxitos anteriores, de ahí que repitiera la fórmula del libro que le hizo famosa: mujeres, sexo, historias fragmentadas...

---

<sup>1128</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>1129</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Ibid.*, p. 12.

En el prólogo a *Historias de amor y de Viagra*, Francisco Umbral se detenía en la aclaración de varios aspectos en torno al origen de ese libro. Los textos que lo componen fueron difundidos, en primer lugar, a través de la prensa periódica. La revista *Paris Match* quería que escribiera varias historias en torno a la famosa píldora azul, por tanto, su canal inicial de difusión fue la prensa periódica. Sobre la gestación de los textos aclara tanto el origen autobiográfico de algunas anécdotas y el género de las mismas: “De esa imaginación estimulada, más la experiencia concreta de las relaciones sexuales «viagramadas», me han nacido una serie de relatos o historias que luego el oficio de uno, modesto pero largo, ha convertido en *nouvelles*, hasta conseguir este libro”.<sup>1130</sup> Este dato facilita la confusión entre entidades ficticias y reales. En el contenido del volumen se aprecia el origen periodístico puesto que aparecen alusiones a la actualidad en el momento de aparición, por ejemplo al final de «Santa Blandina, vírgen y mártir» recoge las noticias que podrían ser, perfectamente, las que acompañaron al cuento en su primera versión en prensa: “Luego leí toda la prensa, que había recogido en un quiosco: Saddam Hussein, o sea Iraq, suspende toda la cooperación con la misión de desarme de la ONU, el recurso interpuesto por el Gobierno impide que el ideólogo de Herri Batasuna cobre el subsidio de desempleo, Mónica Lewinsky comparecerá hoy ante el Gran Jurado a puerta cerrada”.<sup>1131</sup> Hete aquí que, en el interior del libro nos encontramos un narrador que, a pesar de llamarse Jonás, podemos confundir con el autor puesto que comparte su misma profesión y también reconoce haber publicado varios reportajes sobre la pastilla convirtiéndose en un “hombre / Viagra”. Este narrador domina todas las narraciones, lo cual permite la unidad del conjunto, que está reforzada además por las interrelaciones entre los demás personajes que reaparecen

---

<sup>1130</sup> Francisco Umbral, *Historias de amor y de viagra*, *Op.cit.*, p. 5. El autor habla sobre esta experiencia no sólo en el prólogo al libro, sino también en una entrevista concedida a Mariló Hidalgo en octubre de 1999: “- Hace un par de años la revista París Match me propuso realizar un reportaje sobre la Viagra probándola yo previamente. Tuve que pasar una revisión médica que diagnosticara si podía pasar o no la experiencia, y en qué dosis. Me explicaron todo el proceso y me pusieron a mano a una señorita que estaba muy bien -creo que era modelo-, ¡y a practicar!. Pude comprobar que es un producto magnífico y la verdad es que lo recomiendo. Después de aquello se me ocurrió escribir un libro que por cierto ha sido y es muy leído, tanto aquí como en Hispanoamérica. Han venido desde Méjico, Chile, Argentina a entrevistarme a raíz del impacto del libro” (“Francisco Umbral”, <http://www.revistafusion.com/1999/octubre/entrev73.htm> visitado el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1131</sup> Francisco Umbral, *Historias de amor y de viagra*, *Ibid.*, p. 158.

a lo largo del libro. Por ejemplo, en «Nazareth» Jonás se va a visitar a una amiga al hospital mientras su actual amante, Odette, se va de viaje. En el siguiente relato, Odette aparece ya convertida en la pareja del narrador. A pesar de las aclaraciones del autor en el prólogo, cuando el editor presentó en sociedad el volumen, aparecieron las siguientes palabras en la portadilla:

Jonás, un periodista de mediana edad, recibe de una revista el encargo de experimentar con la Viagra, la nueva terapia sexual, para luego contárselo a los lectores, o sea, el reportaje desde el interior de sí mismo. Esta experiencia le crea cierta adicción, aunque Viagra no sea una droga, en el sentido de que su vida sexual mejora y se multiplica notablemente. A partir de ahí, escribe una novela. Una original y explosiva novela.<sup>1132</sup>

En este párrafo el editor sumaba datos del prólogo y del interior del texto para sugerir la identificación entre el narrador y el autor y presentar así la obra como una novela unitaria. Sin embargo, Eduardo Martínez Rico opina que a pesar de su presentación y de todos los hilos argumentales trabados entre las historias, el volumen se trata de una colección de cuentos.<sup>1133</sup> En cierta medida, el libro de Francisco Umbral plantea, simultáneamente, tres niveles de hibridación entre la autobiografía y la ficción, el periodismo y la literatura, la novela y el libro de relatos.

Lo cierto es que su autobiografía impregna su obra narrativa y podemos decir que es su principal nutriente, rozando, muchas de sus obras, los límites de lo que se ha venido denominando como autoficción. Francisco Umbral utiliza muchos subterfugios para desnudar su biografía y también camuflarse, tal y como ha señalado Manuel Alberca la obra umbraliana “aparenta ser una continua y exhaustiva autorrepresentación y al mismo tiempo mantiene una irrenunciable aspiración a inventar, reinventar y mitificar lo vivido mediante un estilo que para todos es su mayor activo literario”.<sup>1134</sup> Frente a la imposibilidad de contrastar todos los guiños autobiográficos que siembran los libros del autor la frontera entre los géneros memorialísticos o ficcionales está en tela de juicio. De acuerdo con esto,

---

<sup>1132</sup> Francisco Umbral, *Historias de amor y de viagra*, *Ibid.*

<sup>1133</sup> Eduardo Martínez Rico, “Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y de Viagra*”, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 167-175.

<sup>1134</sup> Manuel Alberca, “Umbral en su elipse barroca”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1999, 4, p. 21.



no nos extraña lo sucedido en *Historias de amor y de Viagra*, lo que busca el autor es la creación de un espacio flexible y ambiguo, que le permita moverse con libertad. En la contraportada de *Las ánimas del purgatorio* (1982) también recogía un comentario que alteraba la percepción primera: “F. Umbral ha escrito aquí las memorias de una tuberculosis, de su tuberculosis. (...) Todo un mundo recreado por la imaginación del enfermo, por la memoria mágica creativa”.<sup>1135</sup>

Por otra parte, los miembros de la tríada periodismo-ficción-literatura son objeto de constante mezcla en la obra umbraliana. El autor tiene una poética del artículo muy clara según la cual el autor tiene licencia para dejar su impronta personal y que el lector encuentre así al hombre que hay detrás de las palabras:<sup>1136</sup>

El artículo es el solo de violín de la literatura, entre la multitud tipográfica del periódico, el artículo no ha muerto, sino que está cada día al día y es más buscado, porque a medida que el tiempo y los mass/media se impersonalizan, el autor busca más afincadamente el diálogo directo y mudo con una persona/personalidad que ya conoce, para asentir o disentir.<sup>1137</sup>

En lo que se refiere a la hibridación entre la novela y el cuento, en el prólogo a su *Teoría de Lola* de 1977 el autor valoraba que la novela contemporánea se hubiera fragmentado y pudiera descomponerse en muchos relatos. En esas palabras también señalaba la libertad que habían adquirido los escritores: “El literato está de vuelta, no sólo de la vida, sino también de la literatura. Y entonces escribe cuentos o escribe novelas que no son tales novelas, sino familias madrepóricas de cuentos: Dos Passos, Baroja, Saroyan, Cela, Max Frisch, Luis Romero, etc.”.<sup>1138</sup>

Por estos problemas de adscripción genérica, Eduardo Martínez Rico ha llegado a hablar de un *género-Umbral*, con rasgos tomados de un lado y de otro: “los contenidos se adaptan a las formas literarias, y al revés, según los impulsos y las convicciones estéticas

---

<sup>1135</sup> Francisco Umbral, *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo, 1982.

<sup>1136</sup> Francisco Umbral ha escrito en muchas ocasiones sobre los requisitos del artículo periodístico, estos comentarios hacen las veces de una poética del género, tal y como ha estudiado Juan Gracia Armendáriz (“El artículo diario de Francisco Umbral (1961-1990). Una preceptiva del género: acercamiento a una comprensión global de la obra periodística”, *Ínsula*, 1995, 581, pp. 18-19.

<sup>1137</sup> Francisco Umbral, *El Spleen de Madrid 2*, Barcelona, Destino, 1982.

<sup>1138</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 11.

del escritor, el momento de la escritura”.<sup>1139</sup> Aunque el autor no estuvo muy de acuerdo con esto cuando el mismo estudioso le preguntó directamente sobre el asunto: “¿Tú eres un escritor sin género? - Bueno yo creo que puedo hacer bien la novela. Tú mismo me lo puedes decir”.<sup>1140</sup> Lo dice en el sentido de que puede tocar cualquier género, de que no quiere ser encasillado a uno sólo: “Sí, yo sé que puedo hacer bien la poesía, el relato corto, el reportaje, la novela, y lo hecho, todo eso lo he hecho”.<sup>1141</sup> Al autor lo único que le importa es no ser encasillado ni juzgado más por unas actividades que por otras.

#### *Obabakoak de Bernardo Atxaga*

*Obabakoak* de Bernardo Atxaga se sitúa en los límites de nuestro trabajo tanto por estar escrita originalmente en lengua vasca, como porque se encuentra un poco alejado de nuestras fronteras cronológicas (al aparecer en 1988), como también porque se trata de un libro con una problemática adscripción al cuento. A pesar de todos los inconvenientes metodológicos que implica su inclusión, opinamos que merece la pena que nos detengamos en este volumen. La primera razón es que la obra marcó un antes y un después en la política cultural de nuestro país. Como ya hemos mencionado anteriormente, *Obabakoak* fue la primera obra en *euskera* que ganó el Premio Nacional de Literatura. Este reconocimiento oficial a un autor concreto significaba un cambio de rumbo en la valoración estatal de las demás literaturas de la Península. Desde entonces el autor se ha convertido en el convidado indispensable de todo acto cultural o social en el País Vasco, pasando a ser una figura de gran relevancia dentro de la ínsula literaria. En verdad, su condición limítrofe supone un aliciente interesante para el estudio de los repertorios a los que Joseba Irazu, nombre real del escritor, ha acudido.

Bernardo Atxaga es muy consciente de su papel en el seno de una literatura minoritaria y periférica como la escrita en lengua vasca, y esa posición determina profundamente la estructura de la obra en cuestión. De hecho, el tema que vertebró el

---

<sup>1139</sup> Eduardo Martínez Rico, “La trayectoria literaria de Francisco Umbral”, María Pilar Celma (ed.), *Francisco Umbral*, Barcelona, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2004, p. 51

<sup>1140</sup> Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, 2001, p. 106.

<sup>1141</sup> Eduardo Martínez Rico, *Umbral: vida, obra y pecados, Ibid.*, p. 108.

volumen es el lenguaje. Un dato revelador es que en la edición castellana de *Obabakoak*, Atxaga añadió un epílogo “A modo de autobiografía” en el cual pretende dirigir la nueva lectura del receptor en castellano. En esas páginas finales nos aclara que todas las reflexiones que a lo largo del texto encontramos sobre la literatura de “la isla”, se deben a una intención: crear una obra de referencia siguiendo la huella de Gabriel Aresti y Luis Mitxelena quienes: “trabajaron para que nosotros, los más jóvenes, tuviéramos un lenguaje literario común, el llamado *euskara batua*, para que cambiáramos nuestro hatillo por una buena maleta”.<sup>1142</sup> Gracias a estas palabras podemos hacer una relectura del libro como una defensa y puesta en práctica de la legitimidad *euskera* para la escritura literaria. Según el escritor la principal carencia que han tenido los escritores vascos a lo largo de los últimos años ha sido la falta de “antecedentes”.

Así pues, yo nunca diría que nosotros, los escritores vascos actuales, carecíamos de tradición; diría que lo que nos faltaba era el *antecedente*, que nos faltaban libros donde aprender a escribir en nuestra propia lengua. Pulgarcito no había pasado por nuestro camino; imposible buscar las migas de pan que habrían de llevarnos a casa.<sup>1143</sup>

Vemos en este párrafo el cuidado con el que Atxaga matiza que la literatura vasca no carece de tradición. El autor opina que hoy en día todos nos podemos alimentar de las más diversas fuentes culturales. En este sentido, el escritor se abre a todo tipo de repertorios sin importarle su procedencia.

[...] ya se sabe que hoy en día, en pleno siglo veinte –y ésta sería una de las características de la modernidad- todo el pasado literario, ya el de Arabia, ya el de China, ya el de Europa, está a nuestra disposición; en las tiendas, en las bibliotecas, en todas partes. Cualquier escritor puede así crearse su propia tradición.<sup>1144</sup>

Dicho de otra manera, el problema no es encontrar temas, argumentos, o formas para tratar, sino un repertorio adecuado a las necesidades estéticas de la belleza a las que todo artista aspira con su creación. De acuerdo con esto, Bernardo Atxaga ofrece su propia obra como propuesta para renovar el repertorio lingüístico y estilístico en su lengua. Tal preocupación no sólo hay que verla a la luz de un impulso individual, lo cierto es que la literatura vasca en los ochenta sufrió un proceso de institucionalización en la medida en que

---

<sup>1142</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 378.

<sup>1143</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 377.

<sup>1144</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 376.

fue ocupando mayor terreno dentro del sistema educativo por la política lingüística desarrollada durante esa década. El *euskera* era enseñado en las escuelas, por lo que hacía falta una buena literatura infantil que cubriera esta demanda. Por tanto, estas necesidades marcaban notablemente los productos publicables. Muchas de las obras de Bernardo Atxaga están dirigidas explícitamente hacia este público.<sup>1145</sup> Este fenómeno ha permitido que algunos escritores vascos puedan ganarse la vida con sus obras ya que pueden ser convertidas en “lecturas obligatorias”.

Otra de las soluciones que encuentra al problema de los antecedentes es el enriquecimiento de la literatura a través de la apropiación de materiales de tradiciones propias y ajenas. En este punto entra en juego el denostado tema del plagio, tan mal visto en la actualidad al que Atxaga dedica una defensa. En *Obabakoak* encontramos un relato titulado «Método para plagiar» en el cual el narrador cuenta la aparición de Pedro Daquerre Azpilicueta, más bien conocido como *Auxular*, uno de los primeros padres de la literatura vasca. En este encuentro sobrenatural, el fantasma dialoga con el narrador sobre la precaria situación de las letras y le propone una clave para resolver este problema: que se perpetre con destreza el latrocinio, es decir, la copia con maestría de materiales ajenos. Para facilitar esta tarea, el padre *Auxular* le ofrece al narrador la elaboración de un manual de plagiadores y éste comienza de inmediato. En un evidente tono paródico, el narrador va describiendo las diferentes normas para que sus trucos no sean descubiertos, entre ellas, el refugiarse bajo el término teórico de la intertextualidad. Se imagina la hipotética situación en la que un periodista le pregunta sobre esa extraña similitud de su obra con, por ejemplo, la de un tal Piking, a lo cual el plagiador contestaría ofendido que se trataba de un guiño a Kipling.<sup>1146</sup> La repetición de temas y motivos, lejos de desencadenar el empobrecimiento literario, supone una aportación novedosa y exclusiva que también resulta importante y pertinente. Así lo aclara a en el prólogo a *Cuentos tradicionales vascos*: “Añadiré ahora, para terminar, que no es muy cierta esa teoría, tan difundida, de que todos los cuentos tradicionales del mundo son uno y el mismo, sino que cada comunidad, cada intérprete

---

<sup>1145</sup> Sobre el proceso de institucionalización de la literatura vasca véase: Jon Kortázar Uriarte, *Literatura vasca en la Transición: Bernardo Atxaga*, Madrid, Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto, 2003.

<sup>1146</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 319.

incluso, logra particularizarlos y reflejarse en ellos”.<sup>1147</sup> Para argumentar esto propone varios insignes ejemplos: la *Biblia* y los textos homéricos que parten de la oralidad u otros casos como *Gargantúa* o *Las mil y una noches*. También saca a relucir a algunos escritores que han sabido elevar la condición de lo popular, por ejemplo: Hoffmann, Oscar Wilde, Henry James o Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>1148</sup> El plagio o intertextualidad, según guste, permite la conexión con las formas modernas y un paso adelante hacia el objetivo de insertar la literatura vasca dentro de las corrientes literarias contemporáneas. *Obabakoak* es, en suma, el resultado coherente de estos requisitos temáticos, ideológicos y metodológicos para proponer un repertorio ecléctico para el euskera.

Además, el título que podría traducirse como “los de Obaba” aclara que estas historias tienen en común un mismo paisaje, ese lugar imaginario de la geografía vasca, que por alusiones podríamos localizar en las proximidades a San Sebastián. Su estructura consta de tres partes: *Infancias*, *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana* y *En busca de la última palabra*. La primera parte está compuesta por cinco relatos a modo de ciclo de cuentos. El libro empieza con la historia «Esteban Werfell». El homónimo protagonista es un geógrafo que vive en Hamburgo entregado a la tarea de escribir unos diarios donde recuerda su infancia en Obaba. Durante esos años su padre, de origen alemán, hizo todo lo posible para que se sintiera desarraigado y fuera de lugar en su pueblo. En la «Exposición de la carta del canónigo Lizardi» el narrador se convierte en transcriptor de unos escritos de un párroco que residió en Obaba a comienzos del siglo pasado. En esas páginas nos cuenta cómo un niño que sufría las críticas de los habitantes del pueblo, desapareció súbitamente en el bosque. A partir de ese momento también comenzaron los misteriosos ataques de un jabalí blanco. El mismo sentimiento melancólico es el que domina a la maestra de «*Post tenebras spero lucem*» que vive en los márgenes de Obaba, aislada no sólo de los demás habitantes, al ser una recién llegada extranjera, sino por sus propios familiares, ya que nunca recibe esa carta que tanto desea. En un ejercicio similar a Esteban Werfell, también utiliza la escritura para llenar el vacío de la soledad.

---

<sup>1147</sup> Lourdes Auzmendi y Koldo Biguri (selec. y trad.). *Cuentos tradicionales vascos*, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>1148</sup> Lourdes Auzmendi y Koldo Biguri (selec. y trad.). *Cuentos...*, *Ibid.*, p. 10.

En la segunda parte, el narrador cambia de entorno, sale del valle de Obaba y nos habla de una temporada que pasó en el pueblo de Villamediana, una comarca de Castilla en la provincia de Palencia. La introducción que el autor hace a sus relatos muestra dos comportamientos ante la memoria bien distintos: recuerda que de niño conoció a un pastor que, tras haber pasado varios meses sin hablar con nadie, había enloquecido por los recuerdos, situación que contrasta con su amigo Martín, que había perdido completamente la memoria. De esas experiencias aprendió que solamente hacen falta “nueve palabras” para no perder la cordura, por eso el narrador reduce su temporada pasada en Villamediana en nueve puntos. Al igual que en los cuentos anteriores, el tema central de estas páginas es la marginalidad de los pastores en la localidad, sobre los que recae una leyenda oscura de ladrones y gente de poco fiar. Desde lo alto de la iglesia, a modo de Fermín de Pas en *La Regenta*, el narrador descubre a un grotesco poeta y filólogo enano que vive solitariamente y que se hace pasar por el conde del lugar, Enrique de Tassis, pariente de aquel poeta que fue amigo de Góngora aunque, verdaderamente, es un madrileño convencido de su propia mentira. Estas nueve palabras invocan en el narrador paisajes y sentimientos llenos de “musgos y helechos” a causa del desarraigo.

En la última parte, Bernardo Atxaga escoge una estructura de cajas chinas en la que una historia marco sirve para engarzar narraciones de varia procedencia. Este modelo, que ha tenido una larga trayectoria en nuestra literatura, sobre todo a raíz de las colecciones de *novellas* a modo del *Decamerón* de Boccaccio (1348-1353), también ha sido considerado como el origen de la novela.<sup>1149</sup> A partir de esta estructura, Atxaga lleva a cabo ese proyecto de unificación de tradiciones. El narrador de la historia marco es un escritor que se siente atraído por el misterio que rodea a una antigua foto de su clase; en ella descubre a uno de sus compañeros sosteniendo una lagartija al lado de la cabeza de uno de sus amigos. Lo extraño del descubrimiento es que al poco tiempo aquel niño empezó a perder el oído y se volvió medio loco. Al unir estos dos acontecimientos, el narrador se cuestiona si se había

---

<sup>1149</sup> Consiste en una recopilación de unos cien relatos narrados por diez jóvenes que se retiran a las afueras de Florencia para protegerse de la peste. Los materiales que el escritor recogía procedían de muchas fuentes: *fabliaux* franceses, historias de la tradición clásica, latina, relatos populares junto a observaciones sobre la vida de su época. En italiano el nombre de esas piezas incluidas en el volumen era el de *novellas*, término del que procede nuestro término para el género narrativo. La aportación de Boccaccio a la narrativa en general del Renacimiento es que no se preocupaba de temas religiosos o teológicos sino de asuntos humanos.

cumplido la creencia popular en Obaba según la cual los niños no se debían quedar dormidos en la hierba por la siguiente amenaza: “Si lo hacéis, vendrá un lagarto y se os meterá en la cabeza [...] para comeros el cerebro”.<sup>1150</sup> Con objeto de resolver sus dudas le comenta el caso a un amigo médico. Juntos deciden viajar al pueblo donde hay convocada una reunión en casa de su tío para comentar y narrar cuentos. Este marco sirve para hilvanar las historias que se cuentan el uno al otro, la que les dice un paseante, el señor Smith, o los propios relatos que leen en la casa.<sup>1151</sup> La estructura es la siguiente:

| NARRACIÓN MARCO  | CUENTOS   |
|--|---|
| 1. Jóvenes y verdes (historia del lagarto)   | 1. El criado del rico mercader (cuento sufi)  |
| 2. Acerca de los cuentos (reflexión metaliteraria en la que aparecen parafraseados varios relatos de autores diversos).                  | 2. Dayoub, el criado del rico mercader (reelaboración del narrador del texto sufi)                  |
| 3. Mr Smith  | 3. De soltera, Laura Sligo (contado por Mr. Smith)  |
| 4. Finis Coronat Opus (contiene una historia narrada sobre Hilario, el mítico ciclista de Obaba y dos largas citas de Théophile Gautier) | 5. Hans Menscher (cuento leído por el narrador)   |
| 5. Por la mañana (leen una traducción hecha por el tío de <i>Odin</i> de J.L. Borges)  | 5. Para escribir un cuento en cinco minutos (cuento leído por el narrador)                          |
|  | 5. Klaus Hahn (cuento leído por el narrador)  |
|  | 5. Margarete, Heinrich (cuento leído por el narrador)   |
|  | 5. Yo Jean Baptiste Hargous (cuento leído por el amigo)   |
|  | 5. Método para plagiar (texto leído por el tío)   |
|  | Una grieta en la nieve helada (ejemplo de plagio expuesto por el tío sobre un texto de L’Isle Adam) |
| 6. Un vino del Rhin  |   |
| 7. Samuel Tellería Uribe   | 7. Wei Lie Deshang (Fantasía sobre un tema de Marco Polo)   |
| 8. X e Y (final de la historia del lagarto)  |   |
| 9. La antorcha (enloquecimiento del autor)   |   |

<sup>1150</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 185.

<sup>1151</sup> Un esquema semejante aparece en el libro de Mari Jose Olaziregi, *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002, p. 71). En este caso he añadido el contenido de cada una de sus partes.

Bernardo Atxaga reelabora dos tipos de materiales: por una parte relatos de factura anterior que reciben aquí un nuevo contexto y, por otra parte, historias de otros autores. La procedencia de estos textos no aparece oculta, siguiendo los principios de su propio método del plagio, prefiere insinuar su origen a través de los títulos o citando explícitamente a los autores. En primer lugar, nada más presentar el marco, el narrador de la historia, a modo de ensayo para la reunión a la que van a acudir, nos relata un cuento sufí titulado: «El criado del rico mercader». La transcripción del mismo es casi una cita exacta con respecto a versiones anteriores bien conocidas. El cuento había sido publicado anteriormente por Jean Cocteau en 1923 en el libro *Le Grand Ecart* con el título «El jardinero y la muerte» y treinta años después fue reeditado por Borges y Bioy Casares en la antología *Cuentos breves y extraordinarios*.<sup>1152</sup> En segundo lugar, en la tertulia los personajes opinan sobre sus cuentos favoritos y los sintetizan. A modo de poéticas ejemplificadoras, parafrasean las palabras de Chejov y su «Sueño», de E. Waugh en «El breve paseo de Mr. Loveday» o Maupassant y su misterioso «El collar». Para ellos los cuentos son tan sobradamente conocidos, que no culminan sus resúmenes, sino que tan sólo especifican las líneas iniciales de sus argumentos. Según los tertulianos, estos tres cuentos representan la perfección y los podríamos interpretar como poéticas indirectas.

Una vez en Obaba, el narrador también reelabora «Dayoub, el criado del rico mercader», cambiando bastantes aspectos del relato original. En esta ocasión el narrador le da un final más optimista ya que el criado logra escapar de su persecutora: la muerte. Lo que se ha producido es una transformación temática. Otro procedimiento que utiliza para incorporar materiales en su texto es el de la excusa de la traducción en el capítulo titulado «Por la mañana». El tío insinúa quién es el verdadero autor: “Odín o el relato breve de un escritor muy en boga actualmente, en traducción del tío de Montevideo”.<sup>1153</sup> En conclusión, Bernardo Atxaga abre el abanico de los repertorios en la literatura vasca incluyendo desde los maestros del cuento de finales del siglo XIX, a las tradiciones populares orientales, hasta relatos borgianos.

---

<sup>1152</sup> Mari Jose Olaziregi Alustiza ha hecho un seguimiento de todas las relaciones intertextuales de *Obabakoak* en *Leyendo a Bernardo Atxaga* (*Ibid.*, pp. 103-114).

<sup>1153</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 252.



Volviendo al tema que nos ocupa, no hay duda de la naturaleza híbrida y ecléctica de *Obabakoak*. Por una parte los relatos que lo componen pueden ser leídos de forma independiente. Bernardo Atxaga llegó, incluso, a poner una nota aclaratoria en la edición original en la que señalaba que los cuentos en cursiva podían ser leídos de forma desordenada mientras que los restantes (pertenecientes a la historia marco de la tercera parte) tenían una continuidad argumental. Estos cuentos originales del autor concuerdan con su poética que expresa a través de la metaficción (tal y como veremos en el último capítulo). Pero, por otra parte es una novela de ambiente en la que cada fragmento adquiere un nuevo contexto para su interpretación. Por esta característica, entre otras, Néstor A. Rodríguez ha dicho que la obra es profundamente posmoderna.<sup>1154</sup> Ante esta adscripción el autor se ha mostrado más bien reticente.<sup>1155</sup> Para Atxaga su obra no es más que la pervivencia de fenómenos que siempre han existido pero, que de alguna manera, han sido marginados por el canon, la posmodernidad tan sólo ha servido para concederles un mayor prestigio.

#### *Enrique Vila-Matas y su poética del cuento*

Enrique Vila-Matas se fraguó en sus inicios una fama de autor “raro”, “extraño”, “peculiar”, “excéntrico” y “extravagante” que le ha perseguido hasta el momento. Uno de los motivos de su marginalidad ha sido la difícil adscripción genérica de muchas de sus obras. De hecho, la crítica que se ha enfrentado a la obra de Vila-Matas ha tenido, desde sus inicios, muchos problemas para encontrar unos términos apropiados que se adaptaran a las

---

<sup>1154</sup> Néstor E. Rodríguez basa su artículo “La palabra está en otra parte: escritura e identidad en *Obabakoak*”, en la idea de que, a pesar de las declaraciones del autor, su obra está impregnada de las preocupaciones posmodernas como la preocupación por la marginalidad ya sea lingüística o de los personajes retratados (*Revista Hispánica Moderna*, LIV, 1, 2001, pp. 176-190).

<sup>1155</sup> Bernardo Atxaga en una entrevista con Annabel Martín decía: “Cuando publiqué *Obabakoak* apareció una crítica en Londres donde se caracterizaba el libro de postmodernista. Sinceramente digo que me llevé una sorpresa. A mí me pareció un adjetivo extraño. Y además debo decidir que ahora, tras nuestra estancia en EE.UU., quizás tenga mejor opinión del postmodernismo de la que tenía en aquella época. Entonces me parecía, efectivamente, una relativización, una especie de alejamiento de lo real, la reducción de todo a palabras... es de los asuntos que tengo que pensar en el futuro, es decir, cómo encajar mi gusto por la hibridez y mi gusto por la reescritura con mi convicción de que la literatura siempre ha sido así. Me parece que el postmodernismo da carta de naturaleza, nombre y teoría, a una actitud que ya existía en la *imitatio*. Creo, en principio que es un tema antiguo. A lo mejor he llegado a esa convicción más por mi afición a la cultura popular y a lo medieval que por tener una teoría postmodernista a priori” (“Modulations of the Basque voice: an interview with Bernardo Atxaga”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2000, vol 1, nº2 Sept., pp. 193 – 204).

heterogéneas características de sus escritos. A estas dudas el autor ha contribuido con una poética disidente y premeditadamente transgresora en la que la hibridación genérica se erige como uno de sus principales emblemas. Enrique Vila-Matas, lejos de aclarar la definición de sus textos, juega premeditadamente con la confusión del receptor, en sus ensayos, entrevistas y artículos. Hasta el día de hoy, Enrique Vila-Matas, ha aumentado los problemas taxonómicos ya que en su reciente colección de ensayos, *El viento ligero en Parma*, incluye una especie de autobiografía literaria con fichas de cada una de sus obras en las que les adjudica un género.<sup>1156</sup> Por otra parte, con motivo de la publicación del número monográfico de *Cuadernos narrativa*, Fernando Valls y Rebeca Martín avisan a los lectores de que el propio autor ha insistido mucho en que no dividiesen su obra en cuentos o novelas.<sup>1157</sup> De esta manera, entre ambas versiones hay incoherencias.

El ejemplo de Vila-Matas nos ha permitido ver cómo el repertorio inicialmente rupturista del barcelonés ha sido aceptado en el canon, convirtiéndose en uno de sus principales valores de prestigio. Sus primeras obras fueron vilipendiadas por la crítica, muestra de ello es la reseña a *El sur de los párpados* de Santos Alonso.<sup>1158</sup> Lo que hoy en día es calificado en el autor como cosmopolitismo, gusto por la metaficción y espíritu vanguardista, en aquel entonces fue percibido como un mero alarde por mostrarnos lo mucho que había viajado y leído.<sup>1159</sup> En cambio, su primer libro de cuentos titulado *Nunca voy al cine*, recibió una mejor acogida. Curiosamente, este primer volumen de relatos breves, quizá los más tradicionales en su producción, fue abarcado dentro de la corriente fantástica que se empezó a poner de moda durante los ochenta. Así lo vio Ramón Freixas quien decía en su reseña para *Quimera* que el tema del libro era “la exposición de lo

---

<sup>1156</sup> Enrique Vila-Matas, *Viento ligero de Parma*, *Op.cit.*

<sup>1157</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín, “Bibliografía de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa*, 2002, 7, pp. 159-175.

<sup>1158</sup> Santos Alonso, “*Al sur de los párpados*: Enrique Vila-Matas”, *Reseña*, 1980, 126, p. 15.

<sup>1159</sup> Ciertamente, la obra dividida en cuatro capítulos utilizaba hasta la extenuación el recurso de la literatura dentro de la literatura. En su primera parte el protagonista se obsesiona con la confección de un poema, en la segunda nos narra la composición de una novela homónima al libro, la tercera, “Aroma a Balumba” vuelve a ser la historia de la gestación de dos novelas. Por último, el capítulo llamado “Al sur de los párpados” plantea las cuestiones del escritor suscitadas a lo largo de la elaboración de las partes anteriores.

fantástico aunado a una exacerbación de lo banal”.<sup>1160</sup> Miguel Bayón también incluyó esta obra de Vila-Matas en su artículo sobre “lo fantástico en la narrativa”.<sup>1161</sup> Si bien entre sus relatos había ciertos componentes que incidían en los terrenos sobrenaturales, en realidad eran el resultado de la inclusión de lo onírico. Años después el propio autor ha reconocido que en esta obra estaban todos los temas que había desarrollado a lo largo de su carrera.<sup>1162</sup> Una peculiaridad de estos textos son las pequeñas redes temáticas entre parejas de relatos, lo que Ana Rueda ha denominado “cuentos *tándem*”.<sup>1163</sup> Por ejemplo, el narrador «Abandono» se presenta en primera persona como un escritor amigo de un guionista de cine fracasado –Andy Andrews– sobre el cual va a escribir. Andy le sorprende al entregarle un cuaderno con un relato sobre la cuñada de Tolstoi del cual nos ofrece un resumen. Dice así: “Cuando esta señora era joven ingirió un veneno a causa de un problema amoroso y rápidamente cambió su decisión de morir al enterarse de que otro de sus parientes había venido a visitarla”.<sup>1164</sup> La narración con la que haría pareja, «En la luna de Astarté», consiste en el mencionado escrito de Andy.<sup>1165</sup> Entre este catálogo de primeras preocupaciones narrativas, no falta tampoco la hibridación de géneros. Por ejemplo, el relato «Leonardo» se inscribe en el terreno de la escritura del yo al titularse: “Memoria biográfica de un pintor extraordinario”.

---

<sup>1160</sup> Ramon Freixas, “Reseña a *Nunca voy al cine*”, *Quimera*, 1982, 20, p. 60.

<sup>1161</sup> Miguel Bayón, “Lo fantástico en la narrativa de ahora”, *Op.cit.*, pp. 41-42

<sup>1162</sup> Enrique Vila-Matas en un artículo titulado “Breve autobiografía literaria” aparecido en *Viento ligero de Parma* aclara el origen de muchas de sus obras (*Op.cit.*, pp. 187-192).

<sup>1163</sup> Ana Rueda, “Juegos a muerte en unos cuentos de Robert Salabrigas, Cristina Fernández Cubas y Enrique Vila-Matas”, *Nuevas letras*, 1988, 8, pp. 104-107.

<sup>1164</sup> Enrique Vila-Matas, *Nunca voy al cine*, *Op.cit.*, p. 40.

<sup>1165</sup> El otro *tándem* se produce entre «Peripecia» y «Al revés». El vínculo es diferente: en el comienzo del primero nos expone el punto de partida de la acción: “El joven Wilhelm Wietz se enteró por correo de que, en el sorteo anual de su parroquia, le había correspondido el primer premio, un viaje de placer”. El agraciado se extraña mucho porque no recuerda haber solicitado el premio, por este motivo llama al párroco para renunciar al mismo, y éste le confiesa la verdad: todo ha sido una broma de varios feligreses. El cuento finaliza en un plano onírico, Wilhelm se sumerge en una mancha del techo: “Incansable y delicadamente, Wilhelm Wietz pasó y repasó sus labios sobre los míos, de arriba a abajo, de derecha a izquierda, hacia dentro y hacia fuera, hacia la vida y hacia la muerte, y descubrió que no solo amaba, sino que pensaba, reía y veía. Veía una sala bañada de sol en la que yo tejía redes de falenas que, a su vez, imitaban el ejército de lombrices que ocultaba piadosamente su carne muerta” (*Nunca voy al cine*, *Op.cit.*, p. 26). En «Al revés» un personaje de igual

En 1984 apareció su tercera novela *Impostura*, con la que había logrado ser finalista del premio Herralde el año anterior y con ella llegaron los primeros problemas taxonómicos. Langa Pizarro en su diccionario de autores de la posguerra, la ha calificado como un “volumen de cuentos”.<sup>1166</sup> Diferentes y enigmáticas voces narradoras se hacen cargo de contarnos un laberíntico argumento: la historia de un pordiosero que es sorprendido robando vasos funerarios; al ser detenido se comporta como un loco y declara no recordar su identidad. La noticia aparece publicada en un periódico, y dos mujeres, de diferente extracción social, se disputan al que suponen su marido. Para una es el profesor Bruch, escritor desaparecido en la División Azul, para otra el tipógrafo Claudi Nart, antiguo anarquista y extorsionador. La progresión de esta trama a lo largo de la obra, le confiere una innegable unidad al conjunto, que permite incluirlo en el marco de lo novelístico aunque su fragmentación expositiva contrarresta tal efecto.

Con *Historia abreviada de la literatura portátil* Vila-Matas puso en claro que el juego literario podía ser llevado hasta los más insospechados territorios mezclando la Historia con mayúsculas, con el ensayo y la ficción. La obra contaba el divertido relato del nacimiento, desarrollo y extinción de la sociedad secreta de los portátiles o conjura de los *Shandys*: una sociedad cuyos componentes debían cumplir varios requisitos imprescindibles, entre ellos que su obra artística fuera fácilmente transportable en un maletín; la otra condición era la de funcionar como una perfecta máquina soltera.<sup>1167</sup> Entre los conjurados se encontraban figuras importantes relacionadas con el dadaísmo y las vanguardias: Walter Benjamín, Marcel Duchamp, Valéry Larbaud, Céline, Scott Fitzgerald, y Federico García Lorca, a los que les unía la intención de realizar una desorbitada exaltación de lo breve, lo fugaz, lo pasajero, hasta sus últimas consecuencias: “Ya desde el primer momento, los *shandys* vieron que nada era tan deseable como que la conjura portátil se convirtiera en la exaltación espectacular de lo que surge y desaparece con la arrogante

---

nombre, es sometido a la misma broma, sin embargo su respuesta es bien diferente, decide emprender ese viaje, yendo más allá de París, es decir emprende otro viaje eterno (ambiguamente mortífero).

<sup>1166</sup> María del Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999): Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000, p. 288.

<sup>1167</sup> Tres años antes de la publicación de *Historia abreviada de la literatura portátil* (Barcelona, Anagrama, 1985) apareció en *La Vanguardia*, el 28 de septiembre un artículo titulado “El museo de las máquinas solteras”, que fue la primera piedra para este libro sobre la conspiración Shandy. Actualmente está recogido en Enrique Vila-Matas, *El viajero más lento*, *Op.cit.*, pp. 91-95.

velocidad del relámpago de la insolencia”.<sup>1168</sup> El sentido de la obra aparece desvelado a través un procedimiento metaficcional pues Tristan Tzara escribe a su vez una “historia abreviada de la literatura portátil” con la que busca:

Un tipo de literatura que, según él, se caracteriza por no tener un sistema que proponer, sólo un arte de vivir. En cierto sentido más que literatura es vida. Para Tzara, su libro es la única construcción literaria posible, la única transcripción de quien no puede creer ni en la verosimilitud de la Historia ni en el carácter metafóricamente histórico de toda novelización. El libro ofrecerá esbozos de las costumbres y vida de los shandys a través de un medio más original que los habitualmente adoptados por la novela. Tzara pretende cultivar el retrato imaginario, esa forma de fantasía literaria que esconde una reflexión en su capricho y una empresa en su ornamentación.<sup>1169</sup>

Todos los indicios indican que nos encontramos ante una parodia de la historiografía literaria. El narrador que reconstruye el desarrollo de los *shandys* se apoya en las más disparatadas fuentes de dudosa credibilidad, casi siempre mediatizadas por la visión literaturizada de la realidad.<sup>1170</sup> Acude a documentación tan voluble como una carta, un apunte de Juan Gris escrito sobre un cuaderno de música o una nota de Stephan Zenith a Gombrowicz.<sup>1171</sup> Para cerrar la obra y darle cierto aire de cientificidad, pone como colofón una bibliografía compuesta tanto por obras reconocibles como el *Tristram Shandy* de Sterne, con libros inexistentes, o disparatados como el caso de Crowley que se trata de “Un libro que parece hecho para burlarse de todo aquel que se acerque al mismo buscando información sobre la estancia de los portátiles en la ciudad fronteriza de Trieste”.<sup>1172</sup>

La actitud del narrador y supuesto historiador se aleja de la metodología positivista ya que siempre opta por la versión más poética: “A mí siempre me ha gustado creer

---

<sup>1168</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Op.cit.*, p. 13.

<sup>1169</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Ibid.*, p. 81

<sup>1170</sup> Dice utilizar, por ejemplo los diarios de Huidobro y Kromberg a pesar de que el primero tan sólo conoció los hechos por terceras personas y el segundo está completamente loco (p. 93). Otra fuente son las memorias de Skip Canell y las de Sylvia Beach, cuya baja calidad reconoce el propio narrador (*Historia abreviada de la literatura portátil*, *Ibid.*, p. 40).

<sup>1171</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Ibid.*, p. 57.

<sup>1172</sup> Algunas características de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Jorge Luis Borges (la mezcla de autores conocidos con otros inventados, la utilización de notas y alusión a numerosos libros, junto a la mezcla del cuento y del ensayo), nos aproximan a algunos rasgos del autor catalán. En la bibliografía ficticia y la hibridación genérica podemos apreciar por otro lado la impronta de “Pierre Menard, autor del Quijote” (Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, 1974, pp. 13-59).

literalmente lo que Paul Klee nos cuenta al término de su cuaderno de navegación”.<sup>1173</sup> El autor logra mantener oculta la naturaleza de ese narrador encargado de la exposición de todos los hechos.<sup>1174</sup> A través de tales procedimientos el autor logra no solo la parodia discurso histórico, sino también romper los esquemas de la novela.<sup>1175</sup> En conclusión, en esta obra la hibridación se convierte en uno de los propósitos estructurados: el autor da cabida en el mismo texto al estudio historiográfico parodiado (por la burla hecha a los recursos de este tipo de obras), a lo biográfico (por la exposición de la existencia de los personajes *shandys*), a la novela (por su carácter imaginativo, fantástico y ficcional) y también al ensayo (por sus reflexiones en torno a la literatura).<sup>1176</sup>

La obra tuvo bastante repercusión en la prensa periódica aunque su recepción fue irregular.<sup>1177</sup> Enrique Vila-Matas ha llegado a declarar que su *Historia* fue un: “intento (premature para la España de aquellos días en los que la literatura era más apelmazadamente realista que nunca) de mezclar ensayo y ficción radical”.<sup>1178</sup> El autor tenía clara conciencia de que estaba realizando un ejercicio contrario a las corrientes

---

<sup>1173</sup> Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, *Op.cit.*, p. 109

<sup>1174</sup> Vila-Matas en dos de sus novelas consigue mantener la atención del lector poniendo especial atención en ocultar la identidad del narrador. Esto sucede en *Al sur de los párpados*, obra difícil, llena de cajas chinas y de historias absurdas que cobran sentido cuando sabemos que nos encontramos ante la biografía de un loco escrita por su amante. En *El viaje vertical* el protagonista, es un hombre que se acaba de jubilar, y ese mismo día su mujer le anuncia que se quiere separar de él y que desea llevar una vida independiente porque durante todos sus años de matrimonio no ha podido conocerse a sí misma. Desorientado por esta ruptura de la rutina, por este súbito cambio a una edad, ya tiene setenta, en la que a uno sólo le queda esperar el momento de la muerte, decide llevar en práctica el consejo que le dio un amigo, Terrades, que debía visitar ciudades que ya conociera para sentirse vivo. Al final de la obra el responsable de su escritura en la ficción se presenta como el marido de la ex mujer del sobrino de Mayol, que intrigado por la vida de éste, le ha hecho una serie de entrevistas de donde ha surgido esta obra.

<sup>1175</sup> La doble etimología de *shandy* procede de “Si Hablas Alto Nunca Digas Yo” pero también remite a la obra de Sterne. Para añadir más matices señala que en una nota a pie de página se nos dice aclara que el autor vivió gran parte de su vida en Yorkshire, en donde significa “alegre, voluble, y chiflado”. El *Tristram Shandy* está considerada como una parodia de la estructura de la novela, por lo que es comparte la búsqueda de la ruptura genérica con la obra de Vila-Matas.

<sup>1176</sup> Linda Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York Londres, Routledge, 1988, pp. 105-123

<sup>1177</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín han realizado un útil compendio de las reseñas que ha recibido cada obra de Enrique Vila-Matas que hemos empleado para comprobar las diferentes recepciones (*Cuadernos de narrativa*, 2002, 7, pp. 159-175.

<sup>1178</sup> Enrique Vila-Matas, “Breve autobiografía...”, *Viento ligero de Parma*, *Op.cit.*, p. 188.

estéticas de moda en aquel momento. Lo cierto es que, mientras la reseña de *El País*, de Montserrat Casals fue liquidada con rapidez y contundencia: “se nota que el autor veranea en Cadaqués”, Miguel García-Posada en el *ABC* fue bastante bondadoso en sus calificativos: “una divertidísima, delirante fábula (y desprovéase al último epíteto de todo matiz negativo)”.<sup>1179</sup>

Su siguiente libro también era problemático desde el punto de vista de los géneros. En *Una casa para siempre* tenemos la impresión de asistir a una serie de episodios inconexos que podrían leerse como cuentos independiente. hasta que descubrimos que el narrador siempre es el mismo. Enrique Vila-Matas, a través de la metaficción, nos plantea una posibilidad para interpretar la obra: en el capítulo titulado «Mar de fondo», el narrador y un amigo acuden a casa de Marguerite Duras para solicitarle el alquiler de una buhardilla. Durante un arrebato de locura el amigo le atribuye un escrito que desgraciadamente se ha dejado en un taxi: “Las memorias podían leerse como una novela, aunque la trama no era del tipo clásico”. A pesar de que cada anécdota resulta significativa por sí sola, existe un elemento unificador, un misterio. A lo largo de toda la obra hay un asesinato del que no se habla de forma directa hasta que se nos desvela: “En la noche lisboeta, tras despedirse inesperadamente y para siempre de los escenarios y de su público, había ido al encuentro del barbero que le había robado la mujer amada. [...] Pero eso, claro está, no podía confesarlo en sus memorias. [...] Posteriormente huía, dejaba Europa. Pero en sus memorias disfrazaba de hermosa, culta y literaria, lo que en realidad no era más que una repugnante fuga”.<sup>1180</sup> El ocultamiento del narrador es el verdadero motivo de la ruptura de la historia en múltiples fragmentos.

A estas alturas de su carrera, Enrique Vila-Matas ya era conocido por su forma de transgredir los géneros. Por eso, cuando apareció su libro de relatos, *Suicidios ejemplares*, se encontraba bastante cercano, si no a su poética general de la novela, al menos a la que el propio autor había ejercido hasta el momento. Francisco Solano, en su crítica para la revista *Reseña*, ya era consciente de que Vila-Matas poseía un repertorio estilístico concreto: “ya

---

<sup>1179</sup> Miguel García-Posada, “Historia abreviada de la literatura portátil: Enrique Vila-Matas”, *ABC*, (9 noviembre, 1985).

<sup>1180</sup> Enrique Vila-Matas, *Una casa para siempre*, *Op.cit.*, p. 73.

familiar para todo lector que lo haya frecuentado”.<sup>1181</sup> En esta ocasión también existe una unidad temática expresada por medio de un texto aparecido en el primer relato «Viajar, perder países»: “Mi idea, al iniciar este libro contra la vida extraña y hostil, es obrar de forma parecida a la del vagabundo de Fez, es decir, intentar orientarme en el laberinto del suicidio a base de marcar un itinerario de mi propio mapa secreto y literario”.<sup>1182</sup> Los personajes tienen en común que participan se intentan arrojar al vacío, persiguen vidas ajenas, mueren de pasión extrema, crean máquinas suicidas... todos intentan llevar a cabo sutiles suicidios. Pero lo que dota de mayor unidad al texto es la constancia de un estilo caracterizado por la narración en primera persona, la intertextualidad, y el humor. La única diferencia con respecto a *Una casa para siempre* es que todos los cuentos tienen la misma relevancia temática, no hay ninguno que revele nuevos significados o que hilvane todo el contenido.

De esta obra Juan Antonio Masoliver Ródenas opinó que “en *Una casa para siempre* una estructura novelesca se fragmentaba temáticamente y en *Suicidios ejemplares* una unidad temática (el suicidio) se fragmentaba estructuralmente”.<sup>1183</sup> De acuerdo con esto, en *Hijos sin hijos*:

[...] nos encontramos con la más difícil de las apuestas: escribir un libro que sea simultáneamente una novela y un conjunto de relatos o, por lo menos, una serie de relatos (pues pocos hay tan dotados como Vila-Matas para dominar brillantemente todas las sutiles complejidades del cuento puro) que, sin perder su identidad, remite una y otra vez, temática y estructuralmente, a una unidad novelesca.<sup>1184</sup>

En una entrevista realizada por Sánchez Lizarralde, Vila-Matas reconoce su intención lúdica e hibridatoria: “En *Hijos sin hijos* he intentado eliminar las fronteras entre novela y relato”. Cuando define su obra se apropia de las palabras del crítico: “Como ya ha dicho Masoliver Ródenas, mi libro es al mismo tiempo una novela y un conjunto de relatos o, por lo menos, una serie de relatos que, sin perder su identidad, remite una y otra vez,

---

<sup>1181</sup> Franciso Solano, “Suicidios ejemplares: La bracia de la muerte”, *Reseña*, 1991, 217, p. 3.

<sup>1182</sup> Enrique Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, *Op.cit.*, p. 7.

<sup>1183</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Enrique Vila-Matas: El rigor de la invención”, *El Urogallo*, 1993, 83, p. 47.

<sup>1184</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Enrique Vila-Matas: El rigor de la invención”, *Ibid.*, p. 47



temática y estructuralmente, a una unidad novelesca”.<sup>1185</sup> ¿Qué permitía esta recepción? En *Hijos sin hijos*, la cohesión se debe a dos temas principales que se desarrollan de forma paralela. En primer lugar, al autor le inquieta la relación entre los progenitores y su descendencia y, en segundo lugar, intenta demostrar cómo la Historia es un aspecto secundario en nuestra cotidianeidad. Una vez más el procedimiento metafactivo nos da la clave. En el relato «Los de abajo» un padre de familia escribe una obra cuyos protagonistas:

componen una antología de ciudadanos anónimos, fantasmas ambulantes, pobres personas y otros genios de la natación. Para muchos de ellos, la Historia con mayúsculas, sus grandes protagonistas y los acontecimientos solemnes, tienen una incidencia muy oblicua en sus difíciles y azarosas vidas, pues, además de estar muy ocupados en sus problemas personales, han inventado una especie de indiferencia distante que les permite no estar ligados a la realidad sino por un hilo invisible, como el de la araña.<sup>1186</sup>

Los personajes son testigos pacientes del mayo del sesenta y ocho, de las primeras elecciones democráticas, el golpe de estado de 1981, el mundial de 1978... acontecimientos puntuales que finalmente son incidentales en sus vidas.<sup>1187</sup> A pesar de todas las similitudes temáticas y la intratextualidad entre los relatos, al igual que en *Suicidios*, no podemos encontrar un argumento que trascienda al conjunto.

Un hecho que demuestra el carácter autónomo de los textos de Vila-Matas es que, cuando en 1994 publicó *Recuerdos inventados*, que es presentada en la contraportada como un “libro de relatos”, seleccionó textos de *Nunca voy al cine*, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*. Además aparecían otro tipo de textos, entre ellos: el “Prólogo” de *Historia abreviada*, o “El otro Frankfurt”, seleccionado de una recopilación de artículos y ensayos titulada *El viajero más lento*, o “Mar de fondo” y “La fuga en camisa” recogidos de *Una casa para siempre*. Podemos apreciar la manera en que concibe sus libros, resultado de la suma de fragmentos perfectamente independientes de su conjunto, aptos para ser recibidos por los lectores de forma exenta. Al igual que en los casos anteriores, expresa el objetivo de

---

<sup>1185</sup> Ramón Sánchez Lizarralde, “Enrique Vila-Matas”, *Op.cit.*, p. 40.

<sup>1186</sup> Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>1187</sup> Para Fernando Valls, en una panorámica de la obra del escritor barcelonés, tres son las obras que pueden ser tomadas como libros de cuentos unitarios: *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares* e *Hijos sin hijos*. Sin embargo, debemos señalar la exclusión de *Impostura*. (“El renacimiento del cuento en España (1975-1993)”, *Son cuentos*. *Op.cit.*, p. 12).

sus líneas, empleando la metaficción. El supuesto narrador de uno de esos textos habla de la propia obra.<sup>1188</sup>

En otro tiempo yo escribía libros de relatos y en cada uno de estos libros había una, dos, tres ficciones que prefería a las otras y pese a que esas preferencias variaban cada día y a cada instante, llegó un día y un momento en que caprichosamente las fijé en una antología personal de invenciones recordadas que titulé *Recuerdos inventados*.<sup>1189</sup>

Para concluir, Vila-Matas ha ido perdiendo con los años y el prestigio, su malditismo haciéndose, poco a poco, un hueco en el canon actual, hecho demostrado tanto por la aparición de su nombre en diferentes obras de conjunto, como por la concesión de premios de ámbito nacional e internacional.<sup>1190</sup> Su poética genérica transgresora ha sido asimilada por la crítica y los lectores lo cual ha favorecido la asimilación de sus complejos textos.<sup>1191</sup> La causa es la paulatina incorporación de la disidencia por parte de las instituciones: la nueva estética busca y valora la protesta, se convierte en casi normativa, en algo previsible, sin duda es un gesto más automático que sorprendente, siempre en aras de la originalidad.

El autor ha recogido en sus artículos la progresión de este ambiente intelectual. En un artículo titulado “De banderas apátridas”, el autor opinaba que España pasó una época

---

<sup>1188</sup> Este recurso es semejante al de *Historia abreviada de la literatura portátil (Op.cit.)* donde Tristan Tzara era el portador del propósito de la obra. Nos encontramos aquí ante una de las constantes de la escritura del autor, la aparición dentro del mismo texto, de una obra de características análogas. Así sucede en *Al sur de los párpados*, *Una casa para siempre*, *Suicidios ejemplares*, *Hijos sin hijos*, *El viaje vertical*, *Bartleby y compañía* incluso en *Lejos de Veracruz*.

<sup>1189</sup> Enrique Vila-Matas, *Recuerdos inventados*, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>1190</sup> Vila-Matas comienza a aparecer en los volúmenes de historia de la literatura como el de Martínez Cachero, J.M., *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, *Op.cit.*, p. 658. Su nombre se menciona en la primera edición del manual coordinado por Francisco Rico (*Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres 1975-1990*, Dario Villanueva et alii (ed.), Barcelona, Crítica, vol. 9, 1992). Debido al eco que ha tenido la aportación del autor barcelonés al panorama de nuestra literatura, en el segundo suplemento de dicha colección, el estudio de su obra comparte protagonismo, en un artículo suscrito por Rafael Conte y otros, con Sánchez Ostiz en un artículo (“Los mundos particulares de Enrique Vila-Matas y Miguel Sánchez Ostiz”, *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres 1975-2000*, Jordi Gracia (ed.), Barcelona, Crítica, vol. 9.1, 2000, pp. 378-390). También es recogido en: María del Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad*, *Op.cit.*, p. 288. En el año 2004 ha aparecido un número monográfico recopilando los trabajos presentados en el *Grand Seminaire (Op.cit.)*.

<sup>1191</sup> El autor ha seguido defendiendo esta posición ante los géneros. Entre las declaraciones hechas al hablar de su obra galardonada, *El mal de Montano*, afirmaba que su intención era mezclar la novela, con el ensayo: “una actitud subversiva e innata con la que cargo desde que empecé a escribir” (Nuria Azancot, “Enrique Vila-Matas”, *Op.cit.*, p. 7).

en la que la única subversión posible era puramente política. Poco a poco la literatura se ha liberado de las trabas precedentes, algo que ha afectado a la creación pues el escritor necesita algo que combatir: “si a uno le dan entera libertad para escribir lo que le venga en gana, no tiene más remedio, por su propio bien, que inventarse unas rejas –unas rejas propias, diseñadas por él mismo, pero rejas a fin de cuentas- que acoten su mundo literario”. El escritor es libre de elegir sus propios límites: “cada uno en libertad acota a su manera, es donde se van dibujando las tendencias u obsesiones”. Vila-Matas observa que en esta España, sin escuelas ni banderas, la obsesión general “es la indagación en la realidad que es y será siempre tendencia y obsesión de todos, incluso de la propia realidad que es, en esencia, obsesiva”.<sup>1192</sup> La subversión para el autor catalán se debe ejercitar contra la reja no tanto de la realidad externa, sino de la interna: “yo busco una profundización psicológica, pues siempre me gustó ver el lado oculto de las cosas, la otra cara de los lugares comunes, de las frases hechas”.<sup>1193</sup> Las convenciones culturales subsumidas en el interior del individuo, son una de las particularidades de esas barreras artificiales que se ha construido el autor. Frente a esto, él defiende la inconsciencia y libertad de su escritura.

Así vengo yo trabajando en estas notas, buscando e inventando, prescindiendo de que existen unas reglas de juego en la literatura. Vengo yo trabajando en estas notas de un modo que me recuerda a veces la respuesta que dio el gran torero Belmonte cuando, en una entrevista, le requirieron que hablara un poco de su toreo. “¡Si no sé! –contestó-. Palabra que no sé. Yo no sé las reglas, ni creo en las reglas. Yo siento el toreo, y sin fijarme en reglas lo ejecuto a mi modo”.

El repertorio de subversiones de Vila-Matas recoge la quiebra de la Historia y de la escritura, la construcción de textos híbridos, que integran distintos géneros, y a la metaficción. También opta por la estrategia subversiva que sigue es la del humor: “Y es que la risa -como decía el poeta húngaro Ferenczi- es el gran fracaso de la represión”.<sup>1194</sup> Aunque se trata de un barcelonés convencido, fiel a su “Travesía del Mal”, ha optado por escribir en castellano, lo cual le ha conferido el estatuto de “exiliado” dentro de su propia

---

<sup>1192</sup> Enrique Vila-Matas, “De banderas apátridas”, *El traje de los domingos*, *Op.cit.*, pp. 65-66

<sup>1193</sup> Enrique Vila-Matas, “De banderas apátridas”, *El traje de los domingos*, *Ibid.*, p. 66

<sup>1194</sup> Esta cita forma parte de una reseña del autor a *Segundo diario mínimo* de Umberto Eco en donde el semiólogo logra usar la risa “para reírse y relajarse un poco y que, de paso, nosotros podamos reírnos y distraernos con él” (Enrique Vila-Matas, “La semántica que ríe”, *El traje de los domingos*, *Ibid.*, p. 293).

tierra. Según ha analizado Yvette Sánchez, Vila-Matas ha intentado mantenerse siempre al margen de las polémicas políticas y lingüísticas.<sup>1195</sup>

*La conciencia de los géneros: Luis Mateo Díez*

Luis Mateo Díez cree que para cada historia, para cada intención comunicativa, existe un molde adecuado más allá de las adscripciones al uso. Esta lección literaria la aprendió tras su experiencia con el cuento en *Memorial de hierbas*. La peripecia con el género breve le resultó tan agotadora que llegó a declarar su angustia creativa ante los cuentos ya que: “en aquel libro ya estaban todos los que yo podía escribir”.<sup>1196</sup> Afortunadamente, logró sobreponerse al envite y acabó aprendiendo los peligros de un “género tan arduo, tan complejo y difícil, tan lleno además de riesgo porque no permite quedarse a medias, y en el que se acierta o desacierta sin remisión”.<sup>1197</sup> Y el escritor se hizo un maestro gracias a esta experiencia iniciática: “[...] al poder dirimir –ya casi siempre sin equivocarme– qué destino se merece cada concreta idea narrativa que me sobreviene”.<sup>1198</sup> Desde entonces, el ahora Académico ha luchado contra sus miedos por encontrar el repertorio genérico en el cual sentirse cómodo ha escrito cuentos en sentido estricto (*Brasas de agosto*, la primera parte de *Los males menores*, *Las lecciones de las cosas*), microrrelatos (la segunda parte de los *Los males menores*) y, novelas cortas a la que ha concedido gran dedicación en los últimos años. Ha cultivado el híbrido memorialístico entre el diario y el ciclo de cuentos en *Días del desván* y la mezcla entre la leyenda, la recopilación antropológica, y los cuentos en *Relatos de Babia*. Por último, ha explotado los límites de la brevedad entre la novela y el cuento en *El espíritu del páramo* y *La ruina del cielo* pertenecientes al ciclo llamado *El reino de Celama*.

*El espíritu* comienza el ciclo componiendo lo que puede ser el preludio, la obertura o la inauguración del territorio imaginario de la comarca de Celama, el espacio común de

---

<sup>1195</sup> Yvette Sánchez, “Cataluña desde el Mal: Travesía sobre los Bartlebys de Enrique Vila-Matas”, *Crítica Hispánica*, 2005, XXVII, 1, pp. 85-102.

<sup>1196</sup> Luis Mateo Díez, “Contar algo del cuento”, *Op.cit.*, p. 22.

<sup>1197</sup> Luis Mateo Díez, “Contar algo del cuento”, *Ibid.*, p. 22.

<sup>1198</sup> Luis Mateo Díez, “Contar algo del cuento”, *Ibid.*, p. 22.

los tres libros. Contiene quince capítulos de los que el primero es una descripción pormenorizada de su geografía, y de las consecuencias que sobre el paisaje y las gentes ha ejercido el paso del tiempo. A continuación, encontramos una serie de historias, de personajes y peripecias presididas por la voz de un narrador anónimo. Entre ellos también aparece una recurrencia unificadora: un niño llamado Rapano que abandona su casa por razones económicas, dejando atrás a su madre y a sus hermanos Sepa y Amparo. En el segundo relato se nos narra su viaje en tren desde el Caserío de Valma para ir a vivir con sus tíos en un pueblo del valle llamado Dalga. El undécimo cuento adquiere una forma enteramente dialogada. La escena nos presenta un momento muy posterior en la cronología del niño: la visita de Rapano a su madre en la residencia de Olencia. Entre este cuento y el anterior han transcurrido veinte años. Por último, en el relato número quince, asistimos al monólogo interior en el que el personaje nos vuelve a proporcionar datos para reconstruir su pasado, incluida la muerte de su madre: “un nueve de enero, estaba más quieta mi madre en la cama de Valma cuando le dije adiós que en la cama del Asilo de Olencia cuando me la enseñaron muerta, no se aprende a ser huérfano”.<sup>1199</sup> Este primer libro descubre la intención del conjunto: crear para Celama la leyenda de la que carece.

Lo cierto es que la Llanura no tiene Leyenda, nada que enaltezca la memoria con la imaginación de quienes la habitaron para que, en algún sentido, haya un patrimonio idealizado que modifique la cruda realidad. Celama aceptó el destino de su pobreza y la suerte y la desgracia del lo que vino después son avatares de ese mismo destino.<sup>1200</sup>

En el relato número nueve se narra cómo una noche el médico de Celama se perdió con su mula Mensa en la Llanura, la metáfora del vacío. Este personaje, el doctor Ismael Cuende, será crucial para la unidad de la segunda obra de la serie, *La ruina del cielo*, que está construida utilizando el viejo artificio del manuscrito encontrado. En este libro la unidad entre sus partes es mucho más estrecha. Ismael Cuende se interesa por los papeles que había dejado uno de sus antecesores en el cargo, Ovidio Ponce de Lesco, autor de una memoria médica de Celama. Apasionado por la idea, decide escribir un obituario a la par que intenta descubrir la identidad de su antecesor. Los sesenta y ocho breves capítulos hablan de los habitantes del cementerio de Celama durante los años treinta, unos seres condenados a la desesperanza. Los capítulos o cuentos se pueden dividir, tal y como ha

---

<sup>1199</sup> Luis Mateo Díez, *El reino de Celama*, Madrid, Areté, 2003, p.100.

apuntado José Manuel Trabado Cabado, en cinco tipos.<sup>1201</sup>

1. En primer lugar contamos con la narración de las muertes de los distintos habitantes de Celama. Son pequeñas crónicas que pueden ser leídas de forma independiente y que comparten la voz narradora del médico.
2. En segundo lugar, el doctor se detiene en descripciones socio-históricas del lugar, siguiendo el modelo de su antecesor Ponce de Lesco.
3. Un narrador neutro transcribe las tertulias entre personajes.
4. El cuarto subconjunto de relatos son los que presentan diálogos entre muertos.
5. Por último los monólogos interiores de Ismael Cuende gracias a los cuales conocemos su pasado.

Este volumen puede ser una novela concebida como la encrucijada de relatos entrelazados o un ciclo de relatos independientes que mantienen su autonomía al tiempo que se complementan. El lector percibe que no se encuentra ante una mera sucesión de textos sino que todas las partes que lo conforman forman un todo trascendente. Tal y como ha señalado Ángel Raimundo Fernández, hay una estructura interna con una unidad de personajes, de temas y motivos, pero sobre todo de espacio, ese territorio mítico que es Celama.<sup>1202</sup> El Páramo deja su huella en esa “conciencia territorial de irrealidad”.<sup>1203</sup>

Cerrando la serie aparece una novela corta, el *Oscurecer*, donde un personaje innominado se sentará en una estación de ferrocarril al lado de un “Viejo”. Durante un día, el anciano irá recordando su vida con Celama como telón de fondo. A diferencia de los dos

---

<sup>1200</sup> Luis Mateo Díez, *El reino de Celama*, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>1201</sup> José Manuel Trabado Cabado, *La escritura nómada: los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2005.

<sup>1202</sup> Ángel Raimundo Fernández, “Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo* de Luis Mateo Díez”, *Op.cit.*, pp. 243-256.

<sup>1203</sup> Luis Mateo Díez, *Vista de Celama*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 16.

libros anteriores, en esta obra el tiempo cronológico nos aproxima al presente.

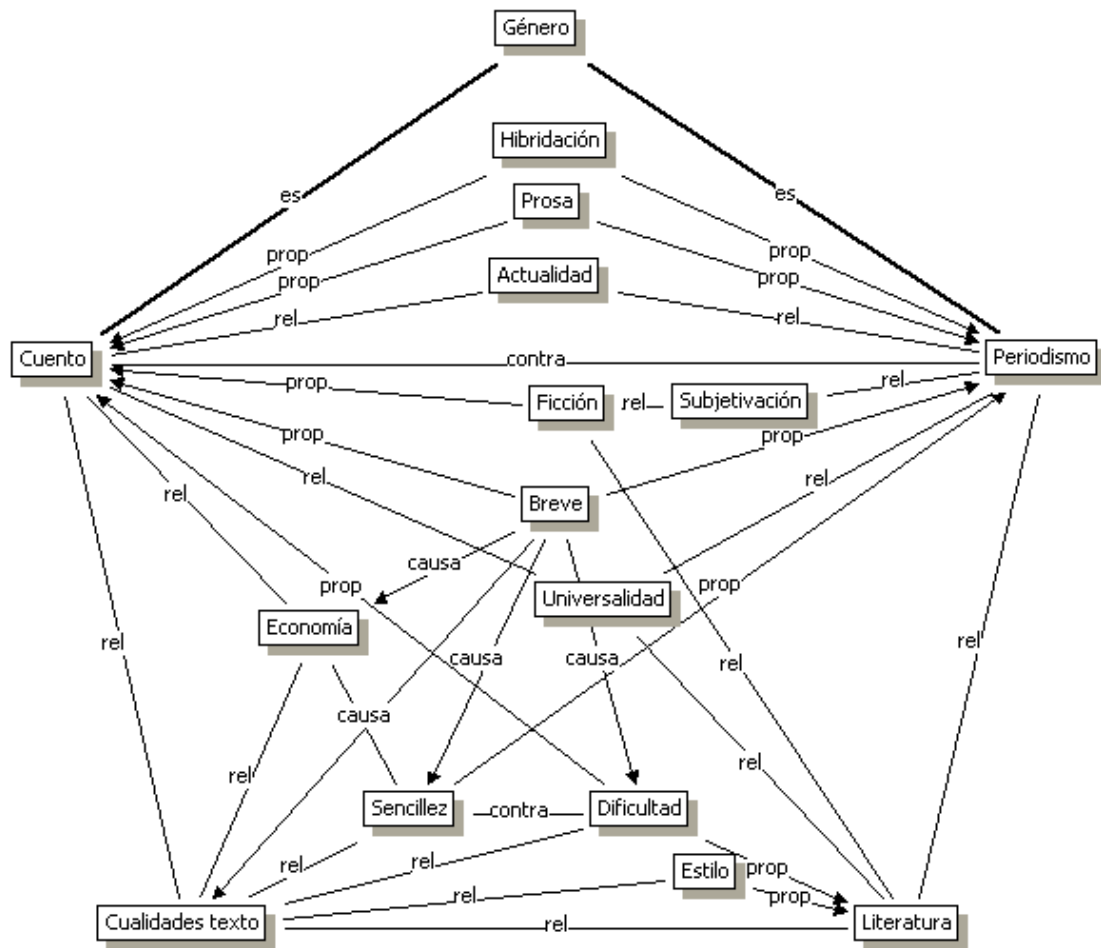
Los libros de Luis Mateo Díez se llenan de relatos, de historias, de cuentos ya que por encima de los géneros, en su poética hay una defensa de la narratividad. En «Narrativa española: algunas orientaciones», al hablar de la opinión que le merece la novela contemporánea declara que debe: “volver de alguna manera a las fuentes del género, de recobrar el valor de la anécdota, la intención de antes que nada, contar una historia”. Lo que le interesa ante todo es contar ya que se le hace algo tan necesario “como el más cotidiano alimento, porque hay una pasión creciente que alimenta la obsesión de hacerlo”.<sup>1204</sup>

Finalmente, como hemos hecho en el caso de la novela, si ponemos en orden las ideas que nuestros autores ponen en relación en torno a los conceptos de periodismo y cuento observamos que el resultado es:

---

<sup>1204</sup> Luis Mateo Díez, *El porvenir de la ficción*, *Op.cit.*, pp. 52 y 36.

## Esquema 9



### EL PERIODISMO ES PURO CUENTO:

Muchos de nuestros escritores actuales han encontrado en la prensa diaria su principal medio de vida a través de distintos caminos: en primer lugar, hay quienes comienzan publicando en periódicos, por lo que el oficio se convierte en un medio de subsistencia inicial al que, una vez logran la fama y el reconocimiento, son más o menos fieles. No en vano, hay periodistas que han logrado más prestigio por su quehacer dentro de las páginas de los periódicos que no fuera de ellas. En segundo lugar, los periódicos buscan beneficiarse del prestigio y renombre logrado por algunas plumas famosas dentro del mundo librero y contratan autores consagrados concediéndoles los espacios más flexibles. En cualquier caso, los escritores se tienen que someter a las restricciones de las columnas,



del número de palabras o páginas, dicho de otra manera, a la hegemonía de la brevedad y la minuciosidad. En nuestros días la ficción y la narratividad ha saltado de las columnas tradicionalmente destinadas para la creatividad y ha habido una aproximación entre las posturas de los narradores de ficciones y de los periodistas, unificándose el espacio del cuento y el de la noticia.

Esta aproximación entre los escritos periodísticos y la literatura ha estado muy vinculada con una tendencia general en los medios: la subjetivización y ficcionalización de la información a partir del Nuevo Periodismo. Lo que interesa a los redactores no es tanto presentar unos datos y una simple información sino contar una historia para aproximarla al receptor. Lo que buscan los artículos es que el lector se identifique con un destino ajeno a sus condiciones de vida y que piense: “a mí también puede pasarme eso”. Sin embargo, el Nuevo Periodismo no es más que una etiqueta que dio nombre a una serie de periodistas con deseo de ser literatos durante los años sesenta, en realidad este proceso se debió a causas externas.<sup>1205</sup> El fenómeno de la subjetivización responde, en verdad, al gran reto del periodismo escrito ante el desafío de los medios audiovisuales. Su propuesta es descubrir, donde antes había sólo un hecho, a la persona de carne y hueso afectada. Para lograr este objetivo, la noticia deja de ser objetiva para volverse individual, o mejor dicho, las noticias mejor contadas son aquellas que revelan, a través de la experiencia de una sola persona, todo lo que hace falta saber. Según esos propósitos, el periodista no es un agente pasivo que observa la realidad y la comunica, sino una voz que piensa la realidad, reconoce las emociones y entiende cómo son las cosas.

Aunque en las últimas décadas este fenómeno ha sido más acuciante, he aquí que en España, ya teníamos escritores que sin conocer los trucos del Nuevo Periodismo, convirtieron el artículo en una pieza narrativa. Uno de ellos, González Ruano expresó claramente el rumbo que debía tomar el periodismo: “Mi experiencia personal me dice que es la intimidad, la confidencia, la confesión de lo que a mí me pasa lo que resulta más atractivo para los otros, más popular, de éxito más seguro”.<sup>1206</sup> Francisco Umbral, buen

---

<sup>1205</sup> Amparo Muñón, “Periodismo y literatura: el último encuentro”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, 2003, p. 55.

<sup>1206</sup> Citado por Pedro de Miguel, *Articulismo español contemporáneo*, Madrid, Marenostum, 2004, p. 19.

lector de Ruano, ha explicado la evolución del periodismo en España desde el siglo XIX hasta nuestros días: “El columnismo de hoy no es sino una síntesis del gran periodismo literario que va de la Pardo Bazán a Ortega. [...] Acostumbramos a fijar la fecha de eclosión del nuevo periodismo español en los años de la Santa Transición, pero la verdad es que desde el 98 hasta la Guerra Civil se escribió muy bien en los periódicos españoles”.<sup>1207</sup> En la actualidad, hay varios nombres que siguen el camino de estos articulistas, entre ellos encontramos varios de los autores de nuestro corpus: Rosa Montero, Manuel Rivas, Juan Bonilla, Manuel Vicent, Manuel Hidalgo...

Por otro lado, aunque ya no se exprese contemporáneamente en litigios teóricos, la polémica por las diferencias entre la Literatura y el periodismo todavía exalta a los contendientes implicados. Los miembros de estos campos mantienen una rivalidad práctica que, juzgada racionalmente, parece un absurdo. Esta pugna oculta un problema propio del sistema, como ya vimos con Poe, normalmente los periodistas que trabajan para los medios de comunicación de masas luchan por lograr un reconocimiento por su labor y encontrar un lugar en el campo de producción restringida. Estos autores sienten la necesidad de defender el valor de lo que crean y reivindican su estatuto literario. Así que, existe casi unanimidad a la hora de admitir que el periodismo pertenece al ámbito de lo literario, para así confirmar que el periodismo no es un pariente pobre de la literatura sino otra vertiente de la misma.

El andaluz Antonio Muñoz Molina niega toda distinción entre ambos terrenos puesto que: “Bien pensado, no hay un periodismo que no lo sea: lo que se escribe en los periódicos no es ni más ni menos que literatura”.<sup>1208</sup> La semejanza se debe a que el autor utiliza las mismas herramientas tanto para la escritura de una noticia como para una novela: “porque aunque sean géneros diferentes, en ambos casos me enfrento a exigencias técnicas parecidas, a la necesidad de descubrir lo que sucede, de captar las sensaciones y las

---

<sup>1207</sup> Esta opinión de Francisco Umbral aparece compilada en Pedro de Miguel, *Articulismo español contemporáneo*, Madrid, Marenostrum, 2004, p. 288.

<sup>1208</sup> Antonio Muñoz Molina, “Periodismo, literatura sin red”, discurso pronunciado con motivo de la concesión del premio “Mariano de Cavia” en la edición de 2002-2003: <http://www.abc.es/servicios/promociones/premiolucadetena/index/premiados2003-cavia.asp> (visto el 10 de septiembre de 2008).

imágenes, de indagar en el alma de la gente”.<sup>1209</sup> Juan José Millás insiste en resaltar la misma procedencia de sus artículos y ficciones: “R. Yo desde luego sí tengo estos dos géneros completamente confundidos. No sé dónde empieza el periodismo y termina la literatura. Para mí el periódico es un artefacto literario. Otra cosa es que sea un buen o un mal artefacto. Cuando escribo periodismo, pues, no tengo la impresión de no estar haciendo literatura. Escribo mis columnas y mis novelas desde un mismo sitio”.<sup>1210</sup>

Manuel Rivas repite que la semejanza entre unos textos y otros radica en la posición del autor: “Hay textos que, aunque se hacen contando sucesos de un tiempo concreto, tienen el mismo valor que un relato, que un cuento. La mirada del periodista tiene que ser literaria, tienes que escribir un reportaje con el mismo cariño con el que escribes un cuento”.<sup>1211</sup> Sin embargo, también constata la siguiente situación, por la progresiva profesionalización del periodismo, que ahora cuenta con estudios propios, se censura la incursión de la Literatura y, por ende, los literatos, en ese terreno, a la par que los escritores pertenecientes al campo de producción restringida, tampoco aceptan a sus colegas periodistas: “Durante la carrera tuve profesores que me decían en todo despectivo: *Eso es literatura*; si bien también hay profesionales de la literatura que desprecian el periodismo por considerarlo algo de de segundo orden”.<sup>1212</sup> Manuel Rivas opina que, a pesar de aquellos que insisten en distinguir unos currículos de otros, la verdad es que la literatura y el periodismo: “siempre fueron el mismo oficio. El periodista es un escritor. Trabaja con palabras. Busca comunicar una historia y lo hace con una voluntad de estilo. La realidad y parte de mis colegas se empeñan en desmentirme. Pero sigo creyendo lo mismo”.<sup>1213</sup> A través de la metáfora del horizonte, esa línea inalcanzable que todos conocemos pero a la

---

<sup>1209</sup> Artículo aparecido a raíz del premio ganado por su obra *Plenilunio* (José Luís Barbería, “Antonio Muñoz Molina obtiene en Francia el Premio Femina a la mejor novela extranjera”, *El País*, 7 de noviembre de 1998, p. 36).

<sup>1210</sup> Encuentro Digital entre Juan José Millás y sus lectores para *El País*, 2 de abril de 2001, <http://www.elpais.es/edigitales/entrevista.html?encuentro=82&ordenacion=asc&docPage=max> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1211</sup> Consuelo Rubio, “Entrevista realizada a Manuel Rivas”, *Op.cit.*, pp. 8-9.

<sup>1212</sup> Manuel Rivas, *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 22.

<sup>1213</sup> Manuel Rivas, *El periodismo es un cuento*, *Ibid.*, p. 22.

que nunca podremos llegar, Julio Llamazares describe el territorio ambiguo de su escritura: “Hace tiempo que alimento la sospecha de que la literatura no es más que el horizonte que empieza donde acaba el periodismo y, en cualquier caso, es en esta zona neutra, en esa tierra de nadie en la que los dos se unen, en la que yo he pasado –y espero seguir pasando– todos los días de mi vida”.<sup>1214</sup>

El problema es que, aunque los escritores sientan la semejanza y la proximidad entre la literatura y el periodismo en la medida en la que parten desde los mismos propósitos creadores, son dos sistemas distintos con inevitables interferencias. El principal índice de estas diferencias es el distinto horizonte de expectativas en juego en los distintos ámbitos. Por eso, la única actitud discrepante con las opiniones anteriores es la de Rosa Montero quien resalta acertadamente este punto:

El periodismo y la narrativa son géneros muy distintos, incluso muchas veces antitéticos. Por ejemplo, en periodismo la claridad es un valor; cuanto más clara, más precisa y más alejada del equívoco sea una pieza periodística, mejor será. Y en la novela, en cambio, lo que es un valor es la ambigüedad. Digamos que en periodismo hablas de lo que sabes, y en novela de lo que no sabes que sabes. Conociendo bien los límites de uno y otro género, puedes pasar de uno a otro sin problemas, como aquellas personas que conocen dos idiomas y pasan de uno a otro sin más conflictos.<sup>1215</sup>

Detrás de todo esto subyace, también, la necesidad de mantener un negocio que ha rendido incuestionables frutos a lo largo de la historia. No podemos olvidar que los medios de comunicación son empresas difusoras de información y formadoras de opinión, que además tienen la finalidad del rédito económico. Su preocupación por el mercado se traduce en el objetivo de llegar a un gran número de personas, es decir, a mayor público, mayor ganancia. Al lector, por tanto, se le ofrece un “capital simbólico” que puede cumplir estas tres funciones: informar, formar y entretener. Una diferencia de grado es que el lector de un libro no suele tener urgencias utilitarias tan inmediatas como el lector del periódico.

---

<sup>1214</sup> Julio Llamazares, *En babia*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p.5.

<sup>1215</sup> Visto en Rosa Montero, “Periodismo y literatura”, <http://pro-scrito.blogia.com/temas/el-arte-de-escribir.php> (10 de septiembre de 2008). La autora ha repetido en una entrevista con Pedro Escribano la misma opinión: “Ficción y periodismo, en realidad, son dos géneros opuestos, pero pasas de uno al otro de la misma manera que pasas, sin norma alguna, de un idioma a otro cuando sabes dos lenguas. En muchos sentidos y aspectos, son opuestos. Por ejemplo, en periodismo, la claridad es un valor. Cuanto más clara sea una pieza periodística, mejor; pero en la novela la ambigüedad es un valor, al revés. En general, se puede decir que en periodismo uno escribe lo que sabe y en novela uno escribe lo que no sabe que sabe. Son dos formas de registro de nuestra relación con la realidad. La narrativa es una búsqueda” (en línea, *Op.cit.*).

Claro que, el campo del periodismo en papel no es uniforme ni en el contenido, ni en su aspecto formal, como así tampoco con respecto a la naturaleza de sus públicos. Dentro del periódico hay muchas secciones que responden a necesidades distintas de los receptores.

Por otra parte, el lector de prensa diaria tiene unas expectativas muy concretas fomentadas por la periodicidad temporal, pues el artículo literario aparece semanalmente o a veces de forma diaria, y espacial, en un lugar fijo en el periódico.<sup>1216</sup> El receptor sabe donde encontrar su firma predilecta pues busca las ideas o el estilo personal del escritor al que se ha habituado y con el que se siente identificado. Hay que hacer notar que, tanto literatura como periodismo tienen como fin captar el interés del lector. Cada vez más el receptor lee no solo para obtener información, sino que busca trabajos creativos, en los que abunden recursos propios de una obra literaria. Valle-Inclán decía del periodismo que “avillanaba el estilo”, sin embargo, la noticia ha sufrido modificaciones sustanciales en los periódicos para dar paso a un de mayor nivel estético. Por último, los periodistas intentarán atrapar al lector enfatizando su actualidad y tratando sobre asuntos de candentes. En suma, el artículo es literatura, pues lo importante es la belleza del texto, pero también es periodismo, ya que no abandona su función informativa.

Precisamente, por las mencionadas prisas y por su actualidad, el artículo es, para algunos, un género secundario, descuidado, menos perdurable, volátil y fugaz en contraposición con la literatura. El mensaje literario actúa sin limitaciones de espacio y de tiempo, mientras que el periodístico está sometido a un espacio limitadísimo: el propio marco del periódico. Por este motivo el articulista, según Miguel García Posada, “tiene que trascender la información y no quedarse atado a la mera opinión, tal como la puede proporcionar un editorialista”.<sup>1217</sup> Antonio Muñoz Molina señala que sus artículos forman parte de proyectos de mayor envergadura y así les concede un papel más importante en el interior de su obra: “cada artículo es el capítulo de un libro muy largo que uno escribe sin

---

<sup>1216</sup> Miguel García Posada, “El columnismo como género literario”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, p. 61.

<sup>1217</sup> Miguel García Posada, “El columnismo como género literario”, *Op.cit.*, p. 61.

darse mucha cuenta y en el que, a diferencia de la novela, el autor no sabe cuando pondrá la palabra *fin*”.<sup>1218</sup>

Para ensalzar su trabajo, los escritores en prensa valoran las limitaciones que les hacen escribir en un tiempo y en un espacio muy restringido, unas condiciones que requieren cierta maestría, aunque, en realidad, las capacidades de observación, concisión, y concentración son características imprescindibles para los buenos narradores, ya sean de cuentos o de noticias. La diferencia en la creación radica más bien en que el trabajo del periodista está, además, enmarcado en la redacción de un periódico con el que se compromete cuando escribe.

Una vez aclaradas las características atribuidas al texto periodístico y a sus condiciones de elaboración y consumo, conocemos los puntos en los que se van a centrar las reivindicaciones de los escritores de prensa periódica. Las poéticas sobre el discurso periodístico intentarán resaltar su perdurabilidad, esteticismo, universalidad, permanencia e independencia. Relacionado con estos debates, está la cuestión de la ficcionalidad de los textos. Aunque muchos autores parten de los hechos reales para crear sus artículos, no siempre reconocerán la correspondencia entre la realidad y sus escritos. Las opiniones sobre este aspecto de los escritores de nuestro corpus representan una galería de posicionamientos pero, en casi todos ellos, encontramos un impulso por reivindicar la ficcionalidad de sus escritos y así arrastrar consigo todas las implicaturas positivas asociadas con lo literario.

Junto a la pugna del periodismo por entrar en el terreno de lo literario, también se está reivindicando su propia autonomía: el artículo busca ser visto un género literario mayor de edad, como la poesía, el teatro, y tantos otros. El resultado de la tensión entre el artículo y la literatura ha hecho que se difunda la denominación “artículo literario”, de esta manera reúne las características de ambos géneros: por un lado muestra historias verídicas pero con un estilo que va más allá del lenguaje tradicional periodístico. Con los años el artículo se ha ido convirtiendo en un espacio de libertad, donde el autor puede incluir sus

---

<sup>1218</sup> Antonio Muñoz Molina dio este discurso con motivo de la concesión del Premio “Mariano de Cavia” en la edición 2002-2003: “Periodismo, literatura escrita sin red”, (en línea, *Op.cit.*).

emociones, ideas y vivencias, e incluso adoptar la posición de un narrador de ficciones. Por este motivo es muy factible que bajo la forma de artículos literarios encontremos verdaderos cuentos.

Esta discusión se tiende a soslayar proponiendo una visión más abierta de los géneros, así, cuando el artículo literario se aleja de la función meramente informativa, y se inserta en la ficción, algunos escritores prefieren hablar de un término distinto e híbrido. Para Juan José Millás sus textos se adentran en los campos del artículo y del cuento y por ello Fernando Valls los califica como *articuentos*.

Claro que, la relación entre los escritores y estos híbridos periodísticos por su origen, literarios por la intención estética, y narrativos de contenido, es distinta que entre los que hacen novelas fragmentarias o mezclan el ensayo con la ficción. Por poner un ejemplo, el mismo Rivas que, como hemos citado arriba, defiende la semejanza entre el periodismo y la literatura, también es de la opinión de que cuando el escritor se enfrenta a la escritura de esos textos a mitad de camino entre el cuento y el artículo, no busca innovar, sino simplemente ajustarse a otras imposiciones externas más apremiantes:

Esa clasificación de los géneros puede tener una utilidad para establecer un método a la hora de estudiarlos, pero a mí en particular no me interesa mucho. Tampoco es una actitud consciente de decir vamos a transgredir los géneros. Creo que cuando haces periodismo y escribes un reportaje, tienes algunos condicionantes, por ejemplo un condicionante suele ser el tiempo. El tiempo tanto en el sentido de que hay una entrega en tiempo limitado, que está condicionada por el reloj, como el tiempo real. Eso se puede también subvertir, pero el periodismo suele responder siempre a un cierto sentido de tiempo, pues hay temas que nada más que por olfato ves que interesan solamente en su momento.<sup>1219</sup>

La mezcla de géneros no es tanto un acto premeditado en el periodismo. Sin embargo, a comienzos del milenio Manuel Rivas publicó *La mano del emigrante*, un libro compuesto por diferentes tipos de textos. En su prólogo defendía su intencionalidad hibridatoria: “En este libro hay un “cuerpo a cuerpo”, buscado de forma intencionada, entre el relato de ficción y el relato periodístico. Me apasiona el contrabando de géneros, ¡Otra vez la frontera!, y este encuentro es la mejor respuesta que se me ocurre a la cuestión

---

<sup>1219</sup> Lola Bollo-Panadero, “Visiones sobre las fronteras: Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas”, *Op.cit.*, p. 392.

recurrente sobre el lugar de lo real y de la “verdad” en el periodismo”.<sup>1220</sup> El problema es que la tercera parte de este volumen podría pertenecer perfectamente al género periodístico ya que está elaborada con muchas historias reales de naufragos, relatos tristes que brotan en los puertos, llenos de ausencias y de muertes. Sin embargo estos textos, al cambiar de medio necesitan estar respaldados por una mayor conciencia creativa que la espontaneidad y falta de plan del periodismo.

Hay que tener en cuenta escritores que hemos recogido en nuestro corpus son unos privilegiados dentro de la profesión puesto que sus artículos literarios han logrado salir a la luz en forma de libros. El reciclaje está motivado por las presiones de las editoriales, que exigen a sus autores una periodicidad libresca. En estos libros las presentaciones de las editoriales son muy variadas -cuentos, relatos, *articuentos*, artículos, etc. - todo depende de la colección en la que aparezcan englobados. Nos han interesado estos ejemplos puesto que, al igual que Manuel Rivas, sus autores se encuentran en una delicada situación pues deberán mantener el prestigio de sus composiciones a la par que justificar su permanencia. Los textos publicados en estas recopilaciones, colecciones, o antologías salen fuera de su contexto habitual y son sometidos a otros criterios. En el traslado hay un cambio de sistema que, inevitablemente afecta a los discursos de nuestros escritores, tal y como vamos a ver a continuación.

#### *Los prólogos a las ediciones y la ficcionalidad*

El problema de la disolución de fronteras entre el periodismo y la ficción es un arma de doble filo que a veces las instituciones literarias saben manejar a su favor. Por ejemplo, Juan Bonilla, cuya actividad como creador ha estado muy unida a la prensa periódica, se encontró ante una tesitura muy curiosa: defender la no-ficcionalidad de sus textos. En el prólogo a *El arte del yo-yo*, una colección de artículos periodísticos, el autor confesaba su manera de escribirlos: “El de la columna literaria era mi género preferido por entonces, (compraba tres o cuatro periódicos al día, les echaba un vistazo y recortaba las páginas que me interesaban, tiraba lo demás y entonces leía las páginas seleccionadas como si fuesen

---

<sup>1220</sup> Manuel Rivas, *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 10.



una pequeña revista literaria)”.<sup>1221</sup> Estos textos habían aparecido inicialmente como *Veinticinco años de éxitos*, sin embargo, cuando se presentó a cierto concurso en el cual se premiaba la primera obra de ficción de un escritor novel, el tribunal no tuvo en consideración su libro de cuentos *El que apaga la luz* debido a que pensaron que aquella colección de artículos había sido ya su primera incursión en la ficcionalidad, haciendo caso omiso al verdadero origen del libro.

No es ningún secreto que la mayor parte de los escritores de artículos se inspiran en la realidad, en la sección de sucesos, o bien en temas de actualidad política o social, para componer sus relatos. El problema es que, una vez extraídos del entorno de publicación primigenio los escritores deben defender la pertinencia de su publicación cuando han perdido la frescura de su actualidad. El principal argumento empleado, tal y como hace Manuel Vicent, consiste en reivindicar su intemporalidad:

Yo me he asistido de la realidad, o de algunos hechos reales para, a partir de ahí, hacer, más o menos, literatura. Y de hecho mis columnas periodísticas semanales, precisamente por ser semanales, tal vez se refieran a la actualidad, pero no dependen de ella. Son como un polvo en suspensión que quedara en la atmósfera social cuando la actualidad desaparece.<sup>1222</sup>

La mejor manera para que los artículos sobrevivan a la fugacidad del periódico consiste en transformarlos en un libro de cuentos. Claro que, en ese caso, también tendrán que subrayar su ficcionalidad, para lo cual emplearán los prólogos de sus volúmenes. Por ejemplo, las *Crónicas del Madrid oscuro*, segundo libro de cuentos del autor, forman un catálogo de historias miserables en las que la bondad humana es una excepción extraídas de su deambular por las calles, los bares, o las terrazas, observando la realidad circundante.

Para mis cuentos (y mis novelas) yo me baso en la única vida que tenemos, la vida real o esa parte de la vida real que yo he elegido, que no es toda, sino un pequeño trozo. Me gusta deambular por las calles, entrar en los bares y sentarme al fresco mirando a la gente que va por la vida a pie. Muchas veces no sé bien lo que busco o si busco algo en realidad.<sup>1223</sup>

---

<sup>1221</sup> Juan Bonilla, *El arte del yo yo*, *Op.cit.*, p. 10.

<sup>1222</sup> Entrevista de Javier Ochoa, “Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista”, realizada en junio de 1997, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/vicent.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1223</sup> Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Op.cit.*, p. 11.

En las páginas que dan comienzo al libro y que podemos leer “como si fuera un prólogo”, el escritor reconoce que: “Muchos de estos cuentos fueron saliendo en *Diario 16* con ese epígrafe y con dibujos del gran Alfredo, que retrata mejor que nadie que yo conozca las calles y la vida de esta jodida ciudad”.<sup>1224</sup> Apuntada esta procedencia el autor insiste en orientar la recepción de ficcional de los textos. A pesar de que el libro hace alusión a un escenario geográfico muy concreto: las calles del centro de Madrid durante los años de la Movida. De hecho, al final del libro aparece un pequeño mapa del barrio de Malasaña o de Maravillas, con comentarios en los márgenes que ponen en contacto las historias con espacios concretos como el quiosco de la calle Fuencarral en el o la plaza del Dos de Mayo... Sin embargo, el autor intenta poner una distancia con la geografía real: “Aquí Madrid es un territorio inventado, lo mismo que los personajes, mi barrio, los bares, la plaza y todas las calles que salen en estos cuentos. Estoy seguro que alguien me preguntará si me lo he imaginado todo o si, por el contrario, he copiado a la realidad con un magnetofón y un cuaderno”.<sup>1225</sup> Sus historias pueden ser universales pero ha preferido utilizar un lugar que conoce bien: “Podría haberme inventado las calles, los bares, las plazas y no hubiera pasado nada, sin embargo he preferido poner nombre verdaderos a cosas que no son otra cosa que ficciones”.<sup>1226</sup> Juan Madrid intenta conducir la lectura del receptor para que busque un sentido más allá de los datos anecdóticos.<sup>1227</sup>

#### *Los relatos de Manuel Vicent*

Manuel Vicent lleva desde 1969 compaginando su carrera literaria con su labor como articulista. Sobre todo es famoso por sus magistrales columnas de *El País*, donde se ha convertido en una cita ineludible para los lectores de ese periódico. A pesar de ello, prefiere que su obra no sea denominada “periodística”:

---

<sup>1224</sup> El título de las palabras introductorias al libro niega su propia naturaleza: “Como si fuera un prólogo”. Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Ibid.*, p. 11.

<sup>1225</sup> Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Ibid.*, p. 11.

<sup>1226</sup> Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Ibid.*, p. 11.

<sup>1227</sup> En 1995 apareció *Malos tiempos* una colección de relatos de crímenes horribles, unos reportajes a mitad de camino entre la literatura de ficción y la de no ficción, esa tenue línea divisoria que tan frecuentemente se allana (Juan Madrid, *Malos tiempos*, Madrid, Lengua de Trapo, 1995).

Se le podría aplicar ese calificativo si con él designáramos todo lo que aparece en la prensa. Pero hay que considerar que en la prensa ha aparecido *La España invertebrada*, ha aparecido prácticamente todo Valle-Inclán, ha aparecido la mayor parte de la generación del 98, ha aparecido Dostoievski, ha aparecido Dickens, prácticamente todo Hemingway... El soporte no tiene ninguna importancia, el papel que hay debajo de las palabras no importa.<sup>1228</sup>

Mencionando a estos maestros de la Literatura, el autor quiere demostrar que periodismo y literatura no son terrenos incompatibles. En cuanto a la problemática subdivisión entre profesiones, reconoce que actúa igual sea cual sea el género: “a la hora de escribir un artículo o una novela mi actitud ante el texto es la misma”. El asunto que tratan puede que sea diferente, pero este no entraña dificultad alguna, la decisión última la establece el receptor: “Muchas veces puedes estar más cómodo ante un tema que ante otro, pero eso no depende del tema en sí, sino de tu propia situación. Después es el lector quien opina”.<sup>1229</sup> Con esto Manuel Vicent busca evitar la jerárquica distinción entre sus obras. De este modo, las únicas diferencias entre unos géneros y otros dependen de las circunstancias de enunciación. Sus columnas semanales suelen aparecer durante el fin de semana, lo cual le marca tanto el contenido puesto que para el redactor de columnas diarias “cualquier noticia, cualquier hecho, cualquier sensación que tengas, cualquier idea, te sirve para llenar ese folio o ese folio y medio; sin embargo, se supone que los domingos lo que ha sucedido durante la semana ya está escrito, dicho, repetido, visto en imágenes, en la radio y en la prensa”.<sup>1230</sup> Según Manuel Vicent el tipo de público del domingo es muy distinto, tiene unas expectativas muy concretas: “es un lector que no está cabreado, que no quiere estar cabreado, que lee, a lo mejor, tomando café en pijama rascándose la espalda, es un lector al que no hay que molestar demasiado... entonces en esa columna lo que trato de hacer es resumir algo que está en el ambiente, algo que es noticia, algo que es actual... en dos mil caracteres”.<sup>1231</sup> Claro que, no todos los periodistas escriben literatura. Mientras en el pasado los mejores escritores se ocupaban del artículo, ahora cualquiera puede acceder a la profesión:

---

<sup>1228</sup> Javier Ochoa Hidalgo, “Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista”, junio de 1997, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/vicent.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1229</sup> Javier Ochoa Hidalgo, “Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista”, *Ibid.*.

<sup>1230</sup> Manuel Vicent, “Charla”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo*, *Op.cit.*, p. 240.

<sup>1231</sup> Manuel Vicent, “Charla”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo*, *Ibid.*, p. 240.

Lo que sucede es que el articulismo -que en España tiene una gran tradición- antes se hacía de arriba hacia abajo. Antes, el autor consagrado, el novelista, el autor de teatro o el ensayista bajaba desde su altura, desde su nivel, al periódico y escribía un artículo –un artículo que prácticamente era una forma de poder ir al día siguiente a la compra, una cosa alimenticia-. Y ahora el periodismo literario es al revés, el articulismo que actualmente se ha multiplicado nace del fondo de las redacciones periodistas que más o menos escriben bien, o que tiene una idea literaria de la vida, empiezan a firmar.<sup>1232</sup>

Dentro de los géneros periodísticos, el autor ha publicado *Retratos de la transición* con el subtítulo de *Daguerrotipos*, además de numerosos reportajes y entrevistas.<sup>1233</sup> Sin embargo, en una entrevista reconoce su predilección por el artículo:

Me siento cómodo con el artículo corto, y sobre todo, dentro del artículo corto, con la pequeña historia. Tengo la sensación de que todo lo que se puede decir en cien folios se puede también decir en cincuenta, en diez y en uno. A esto se añade que, al comprimir una historia en un folio, se entra en un terreno donde la palabra adquiere un especial valor; se entra casi en el terreno de la poesía. Hacer poesía y a la vez relato condensa todo desde el punto de vista de la necesidad de escribir.<sup>1234</sup>

Las cualidades que le exige a la columna o al cuento son las mismas. La lógica predominante en ambas narraciones es un eco de la poética chejoviana, aquella que defiende que cualquier detalle en un relato ha de ser relevante,: “Todo lo que sucede en ella como todo lo que sucede en el relato, tiene que tener un sentido: así como en las películas vemos que si la cámara enfoca un rifle, ese rifle tiene que disparar; si un protagonista abre un cajón y dentro de ese cajón hay una pistola, esa pistola hay que usarla; si la cámara enfoca un carta encima de una mesa esa carta ha de tener un mensaje, etc.”.<sup>1235</sup> Manuel Vicent repite esta poética al referirse a los *Cuentos Completos* de Juan Benet:

---

<sup>1232</sup> Pilar Cabañas, “Mar de ojos de mar: Entrevista con Manuel Vicent”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2001, 600, p. 100.

<sup>1233</sup> Además de este volumen (Madrid, Penthalon, 1981), Manuel Vicent ha recogido sus semblanzas literarias en *Espectros* (Madrid, Ediciones El País, 2000). En una entrevista con Pilar Cabañas, Manuel Vicent explica cómo concibió la idea de estos textos: “El origen está en mi deseo de hacer un artículo, o un pequeño reportaje, sobre la habitación del *vis-à-vis* de Carabanchel, para ver la energía que había en ese lugar. Y a partir de ahí, y de una propuesta del redactor jefe, me surgió la idea de hacer una serie sobre cosas, objetos, lugares que concentraran mucha energía, sitios donde pasan o hayan pasado cosas muy fuertes. Y empecé así, y después continué con el sótano del banco de España, con la cámara de gas aquí, en Austria, con la habitación de Freud, un confesionario..., sitios así. Ahí tiene que haber algo” (“Mar de ojos de mar: Entrevista con Manuel Vicent”, *Ibid.*, p. 108). Recientemente ha publicado *Retratos* en los que se recrea en la descripción e imagen de algún personaje de actualidad (Madrid, Aguilar, 2005).

<sup>1234</sup> Javier Ochoa Hidalgo, “Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista”, (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1235</sup> Manuel Vicent, “Charla”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, 2003, p. 240.

El cuento o relato corto para ser perfecto debe ahorrarse cualquier mínima caída. Se sabe que la literatura va adquiriendo mayor intensidad a medida que se reduce su espacio, hasta el punto de que esta comprensión convierte el relato en poesía cuando el valor de lo narrado se confunde con el sentido de los vocablos. (...) La escritura al servicio del arte sólo se descubre en el relato corto, donde la visión del mundo se concentra en el sonido que emite cada palabra.<sup>1236</sup>

Con el tiempo el autor ha ido recopilando algunos de sus mejores piezas y ha dado a la luz, entre finales de los ochenta y los noventa, tres libros que son presentados como de artículos periodísticos: *Arsenal de balas perdidas*, *A favor del placer*, y *Las horas paganas*.<sup>1237</sup> Finalmente, en 1999 aparece un volumen titulado propiamente *Los mejores relatos*, lo cual indica su proximidad al género cuentísticos.<sup>1238</sup> El origen de este volumen podemos encontrarlo en la entrevista que Javier Ochoa Hidalgo le hizo sobre el motivo que le llevó a darlo a la luz: “Es que estás dentro de una factoría; hoy no hay ya escritores de culto. Si no vendes no vuelves a publicar, y si no vuelves a publicar desapareces como escritor, no existes. Como rigen unas leyes terribles de mercado, tienes que mantenerte dentro de esa factoría”.<sup>1239</sup> El autor reconoce de forma bastante evidente las obligaciones a las que se ve sometido. Como Alfaguara y *El País*, conforman un dúo es habitual que en etapas de carestía de ficciones sus narradores saquen como libro alguno de sus escritos de prensa. De hecho, aunque en la edición no aparece mencionada su procedencia, la mayor parte de esos *Mejores relatos* habían sido publicados en el periódico (38 de 45).<sup>1240</sup> Llama la atención que, aunque el libro es de 1999, sus relatos son mucho anteriores (1982-1987). La mayor parte de los mismos aparecen en una sección llamada Tribuna que Manuel Vicent compartió durante esos años con autores como Francisco Umbral (que entonces colaboraba en *El País*), José Jiménez Lozano, Pedro Laín Entralgo, Antonio colinas, Mario Benedetti, Gabriel García Márquez, Agustín García Calvo, Alfonso Sastre o Fernando Savater. El rotativo tiene establecidas unas reglas para esta sección que aparecen reflejadas en su *Libro*

---

<sup>1236</sup> Juan Benet, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 13.

<sup>1237</sup> Manuel Vicent, *Arsenal de balas perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1989; *A favor del placer: cuaderno de bitácora para náufragos de hoy*, Madrid, El País Aguilar, 1993; *Las horas paganas*, *Op.cit.*

<sup>1238</sup> Manuel Vicent, *Los mejores relatos de Manuel Vicent*, *Op.cit.*

<sup>1239</sup> Javier Ochoa Hidalgo, “Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista”, (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1240</sup> No hemos podido analizar la procedencia de siete de estos textos.

de estilo de *El País*: "Los artículos estrictamente de opinión (tribunas) responden al estilo propio del autor, y no serán retocados salvo por razones de ajuste o errores flagrantes (incluidos los ortográficos)".<sup>1241</sup> Aparentemente los redactores pueden actuar con bastante libertad en este género.

|              |                            |    | OPINIÓN | SOCIEDAD |
|--------------|----------------------------|----|---------|----------|
| Tribuna: 29  | Crónicas Urbanas:          | 17 | 4       | 13       |
|              | Historias de fin de siglo: | 7  | 3       | 4        |
|              | Estampas de una década:    | 3  | -       | 3        |
|              | Relatos:                   | 2  | 2       | -        |
| Sin sección: |                            | 9  | 5       | 4        |
| TOTAL:       |                            | 38 | 14      | 24       |

Como vemos, sus cuentos aparecen bajo cuatro marbetes, propiamente como relatos, o bien como *Crónicas urbanas*, *Historias de fin de siglo* o *Estampas de una década*. De los datos extraídos podemos observar cómo, tanto las crónicas como las historias no tienen una sección fija, de lo que inferimos que la ficción puede aparecer tanto en la sección de opinión como en la de sociedad. Las estampas, como su propio nombre indica, tienen una orientación costumbrista y aparecen únicamente en "sociedad", mientras que los relatos están recogidos exclusivamente en "opinión".

#### *La poética del "Articuento" de Juan José Millás*

El valenciano es un escritor que se ha aproximado al periodismo a través de la Literatura. Su primer libro de relatos, *Primavera de luto y otros cuentos*, fue publicado por la editorial Destino. Parte de esos cuentos habían sido fruto del encargo y ya habían aparecido con anterioridad en otros medios. Por ejemplo, los tres primeros textos del volumen -«El pequeño cadáver de R.J.», «Trastornos de carácter», «La nochebuena más feliz»- aparecieron en *El País* en la sección llamada Tribuna durante época vacacional

---

<sup>1241</sup> Ediciones El País, *El País: libro de estilo*, Madrid, Ediciones El País, 1990, p. 38. Esta norma se ha mantenido en la última edición del manual de 2002.

(verano o Navidad).<sup>1242</sup> Así que la recopilación es, en primera instancia, un acto de piedad para evitarles la muerte diaria de la prensa y, en segundo lugar, permite su lectura independiente del calendario y las circunstancias de aparición. Estos primeros relatos tratan de personajes muy familiares, que buscan su identidad personal a través de la fantasía, de lo ilógico en ambientes muy dramáticos. Todos los relatos acaban con una corta frase: “En fin”, dicen sus narradores, resignados, siendo esta una curiosa expresión de conformidad frente a la extrañeza de los acontecimientos. Por ejemplo el narrador de «Los otros» es consciente de vivir en un cuerpo y con una familia que no es la suya propia, la aparente locura de sus afirmaciones queda corroborada cuando su mujer también le confirma que no es ella sino otra... A partir de ese momento no saben cómo comunicarles a sus hijos que no son sus padres. En «Simetrías» el narrador es perseguido por un hombre que luego le acusa de ser acosado por él. La lectura en conjunto de estos cuentos, llenos de simetrías y vecindades, ya configura una panorámica muy exacta de la narrativa de Millás, sus historias, personajes y obsesiones. Aparecen al final del libro catorce relatos de título similar: «Ella estaba loca», «Ella era ancha», «Ella era desdichada»... que conforman toda una galería de personajes desorientados. En suma, sin ninguna duda sus primeras colaboraciones en prensa se inscribían en el territorio de la ficción literaria y en el género del cuento.

Juan José Millás siguió colaborando con la prensa presentando sus ficciones hasta 1990. Todo cambió de rumbo cuando ese mismo año logró el Premio Nadal por *La soledad era esto*, lo cual supuso no sólo un punto de inflexión en la apreciación de la crítica de su obra, sino que permitió que Millás se incorporara a la labor periodística profesional. A partir del 23 de febrero del mismo año, el autor comenzó a publicar a razón de un artículo semanal destinado a la última página del periódico *El País*, un espacio privilegiado en el que está permitida la creatividad y con un gran número de lectores.<sup>1243</sup> Estas condiciones de aparición imponían una columna compuesta por un número muy limitado de líneas (treinta

---

<sup>1242</sup> Dos de los escritos son relatos de circunstancias: «El pequeño cadáver de R.J.» apareció en la sección “Lecturas de verano” de *El País* el 31-08-1987. Por otro lado, «La nochebuena más feliz» fue publicado el 24-12-1986 en la sección “Lecturas: Año Nuevo”.

<sup>1243</sup> Ese mismo año también apareció por entregas su libro *Volver a casa* en el desaparecido diario *El Sol*.

y dos). En una entrevista con Katarzyna Olga Beilin ha señalado que de este contacto con los límites ha tenido una buena experiencia de la brevedad:

*¿Te parece que el trabajo periodístico ha influido de alguna manera en tu labor literaria?*

Me ha enseñado cosas, por ejemplo, me ha enseñado a ser muy económico. Por lo tanto, me ha hecho valorar más el género del cuento y el de la novela corta, que son los géneros hacia los que me dirijo cada vez con más intensidad. Ha habido un intercambio de materiales porque también la labor periodística se ha enriquecido de la literaria. Básicamente no son cosas distintas para mí.<sup>1244</sup>

El aprendizaje periodístico ha influido en su literatura y a la inversa, de este modo Juan José Millás siente agradecimiento por la economía que el lenguaje periodístico le ha inculcado. El autor ha aprendido a utilizar las palabras justas para provocar el efecto deseado y así sorprendernos convirtiendo un hecho cotidiano en una aventura, o para hacernos reflexionar sobre un tema anodino llevándolo a los límites que separan lo real de lo irreal. Las constantes de Millás han sido, desde entonces, mostrarnos la realidad pero mezclándola con la fantasía o con el surrealismo. Su mirada nos recuerda mucho a Valle Inclán puesto que, al igual que el creador del esperpento, opina que hay que manipular realidad para mostrarla de una forma clara: “de tal modo que ni ella se pueda reconocer sin avergonzarse”.<sup>1245</sup> Como sus creaciones no cuadran bien en los límites del cuento y el artículo han sido llamadas: *Articuentos*. Este peculiar nombre ha sido popularizado gracias a la publicación de la antología de textos editada por Fernando Valls con el susodicho título, aunque el propio autor lo había empleado anteriormente en una presentación de su volumen *Cuerpo y prótesis* en Bilbao, en el 2000. Juan José Millás es, por tanto, el responsable de esta creación léxica para referirse a un híbrido genérico.<sup>1246</sup> El crítico define la doble naturaleza de estos textos. Por un lado son artículos de opinión aparecidos en prensa. Su contenido versa sobre lo que ocurre hoy en España o fuera de sus fronteras, comenta cuestiones de la existencia cotidiana, lo que atañe a todo el mundo o bien los

---

<sup>1244</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Juan José Millás: Vivir de la huida”, *Conversaciones..., Op.cit.*, pp. 75-76.

<sup>1245</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Op.cit.*, p. 285.

<sup>1246</sup> El término *Articuento* ha sido difundido, sobre todo, a partir de la antología de Fernando Valls con este título. Sin embargo el propio autor lo había empleado con anterioridad. La primera referencia que hemos encontrado está en un artículo en el que Marta Nieto parafrasea la presentación de Juan José Millás de su libro *Cuerpo y prótesis*: “En un torrente imparable de elocuencia, de entradas y salidas del mundo imaginario al real, Millás fluyó de la novela a *Cuerpo y prótesis* (El País-Aguilar). Es una selección de artículos y reportajes que no están pegados a una actualidad que los haría incomprensibles ahora. Yo los he bautizado como articuentos, un género que me gusta practicar cada día más” (“Juan José Millás explica los tránsitos entre lo real y lo irreal en su literatura”, *El País*, 03-06-2000).



eventos lejanos que le preocupan. Sin embargo, muchas de sus estrategias, de sus recursos retóricos, y motivos acercan estos textos a las ficciones puesto que acaban teniendo algo de ficción, fábula, o microrrelato fantástico...<sup>1247</sup> Todos los textos antologados por Fernando Valls podrían aparecer tanto en un periódico como en un libro de cuentos, de hecho algunos de ellos ya habían sido publicados en el interior *Cuentos a la intemperie* o en *Cuerpo y prótesis*. De hecho el autor reconoce que su actitud ante la creación es la misma:

*Sé que durante los últimos años estás conjugando también la literatura con el periodismo. Ambos forman la percepción que la gente tiene de la realidad. ¿En qué difieren para ti?*

Yo, de verdad, cuando hago periodismo no tengo la impresión de no estar haciendo literatura. La única diferencia para mí es que tengo que entregar a fecha fija y que tengo un espacio predeterminado. El tipo de periodismo que yo hago es muy literario. Escribo muchos cuentos de una columna. No soy como esos escritores que se quitan el sombrero de hacer literatura y se ponen el de hacer periodismo. Yo trabajo con el mismo sombrero todo el rato.<sup>1248</sup>

Sin embargo, en sus temas y estructura de alguno de ellos se trasluce su concepción para las páginas de un periódico. En «Los insectos» Juan José Millás dice:

Me preguntó un periodista que por qué mis columnas solían componerse de tres párrafos, le dije que porque tenía la pretensión de parecerse a un insecto de los dotados, como viene siendo habitual por otra parte, de cabeza, tórax y abdomen. Lo dije por decir, la verdad, pero después de colgar el teléfono me di cuenta de que pocas veces había sido tan sincero. Si algo me gusta de la columna es su caducidad.<sup>1249</sup>

La división a la que se refiere no es más que los tradicionales introducción, desarrollo y conclusión. De hecho continúa la metáfora al comparar el abdomen y sus vísceras con la acción de sus artículos: “Lo que menos me gusta de los insectos es el abdomen, pero reconozco que se trata de un prejuicio biológico injustificado. Hay menos entresijos en el abdomen del insecto más grande que seamos capaces de imaginar que en el paquete intestinal del mamífero más pequeño”.<sup>1250</sup> Estos cuerpos son construcciones casi perfectas, pues tienen un diseño funcional que les permite respirar a través de los poros, lo cual, traducido al ámbito literario significa que las líneas de un artículo pueden destilar verdad en cada palabra. El tema sobre el que pueden tratar puede ser muy variado. En ocasiones ironiza sobre realidades tan cotidianas como la pareja. En «Confusión», una

---

<sup>1247</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Op.cit.*, p. 10.

<sup>1248</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Juan José Millás: Vivir de la huida”, *Conversaciones...*, *Op.cit.*, pp. 75.

<sup>1249</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Op.cit.*, pp. 192-193.

<sup>1250</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Ibid.*, p. 193.

mujer utiliza el móvil para hablar con su marido con el que fantasea ser su amante. Parece, en principio el típico matrimonio que necesita fantasear para darle un poco de ilusión a su relación. El caso es el juego de identidades acaba en un absurdo puesto que la mujer le dice que le tiene que dejar por querer mucho a su esposo. En «Bienvenido a casa» nos muestra cómo los matrimonios a veces están más unidos por la convención y por la cuenta bancaria que por el amor. Todos estos textos están unidos por el personaje que el narrador se ha construido en torno a su persona que comparte rasgos consigo mismo pero que a veces se enajena y cobra otras personalidades. El espacio predilecto de ese personaje narrador es el barrio de la *Prospe* y las calles del centro madrileño. También tiene algunas manías, como su hipocondrismo y su afición por los efluvios del Frenadol, y la sublimación de la gripe. Los requisitos de la profesión aparecen citados a modo de metaliteratura:

Llaman del periódico diciendo que no me tome la paja de la letra lo de hablar de la realidad. Me salen unas últimas páginas tan tristes que parecen la primera.

-Cuando queramos que la última página sea la primera, ya nos encargaremos nosotros de darle la vuelta al periódico. Tú a lo tuyo.

Tomo nota de la llamada de atención y voy con los ojos muy abiertos para detectar cualquier movimiento irreal.<sup>1251</sup>

Las columnas de Millás suelen aparecer el viernes, en «La asociación de amigos de la claustrofobia» nos habla de cómo sus textos se tienen que adecuar al momento de aparición: “Me dijo el redactor jefe que pensara algún tema ligero, refrescante, que la gente acaba de volver de vacaciones y bastantes problemas tiene ya con la tarjeta de crédito”.<sup>1252</sup> Sumido en este impulso, el narrador acude a dicha asociación y concluye: “Le conté la historia al redactor jefe, pero no le pareció refrescante, así que me ha encerrado en el cuarto de erratas de la redacción que es muy oscuro. Lo curioso es que, aunque paso mucho miedo, creo que ya no podría vivir en otro sitio”.<sup>1253</sup> Estas son, crudamente, las condiciones del escritor de columnas: realista pero sin caer en excentricidades.

El tema de la realidad y la ficción es una de las claves de la narrativa de Juan José Millás. En «Escribir II», recogido en *Articuentos*, Juan José Millás habla de las víctimas del

---

<sup>1251</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, Fernando Valls (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2001, p. 20.

<sup>1252</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Ibid.*, p. 132.

<sup>1253</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Ibid.*, p. 133.

Kursk y recoge las palabras que una de las víctimas escribió en un papel: “13.15. Todos los tripulantes de los compartimentos sexto, séptimo y octavo pasaron al noveno. Hay 23 personas aquí. Tomamos esta decisión como consecuencia del accidente. Ninguno de nosotros puede subir a la superficie. Escribo a ciegas”.<sup>1254</sup> Para Juan José Millás la realidad y la ficción se pueden unir en las situaciones más insospechadas. El artículo se aproxima a la literatura en cuanto puede contar lo que sucede o lo que podría pasar. El autor defiende que a veces la realidad puede ser demasiado dura para que la queramos reconocer, y por este motivo la ficción nos ayuda a enfrentarnos a ella. Por eso hay que utilizar la ficción: “Llega un punto en que la materia informativa pierde toda su capacidad simbólica para explicarnos la realidad y entonces nos refugiamos en otros ámbitos donde lo que leemos colabora de forma más o menos imperfecta a construirnos una imagen del mundo”.<sup>1255</sup> El escritor puede hacer que el lector se enfrente a los hechos a veces de forma más directa a través de la indirecta ficción que mostrándola sin aderezos. Las únicas diferencias, entonces, entre la realidad y la ficción es una cuestión de lógica causal entre los hechos:

Porque es verdad que la literatura es una representación de la realidad, o una metáfora de la realidad, pero la literatura y la realidad son territorios autónomos, tienen leyes propias. En la realidad todo es contingente, mientras que en la literatura todo es necesario. Todo lo que sucede en una novela o en un cuento -sobre todo en un cuento, porque es un mecanismo de relojería- tiene que ser necesario, no puede haber nada que sea gratuito -si es gratuito sobra, hay que quitarlo-, mientras que la realidad se caracteriza porque todo lo que sucede en ella lo es. Nada de lo que sucede en la realidad es necesario, y no nos lo planteamos, además, desde ese punto de vista, sino que lo aceptamos.<sup>1256</sup>

Además de esto, los límites de la realidad están cambiando, en «Peor para ella» acaba concluyendo que a veces se materializa todo lo que nos pasa por la cabeza: “lo que hace diez o quince años nos habría parecido un cuento de ciencia ficción empieza a ser realismo costumbrista”.<sup>1257</sup>

---

<sup>1254</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Ibid.*, p. 279.

<sup>1255</sup> Juan José Millás, “El antipoder del columnista literario”, Álvaro Ruíz de la Peña (ed.), *Páginas de viva voz: Leer y escribir hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 190.

<sup>1256</sup> Pilar Cabañas, “Entrevista con Juan José Millás: Materiales gaseosos”, <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/entrevista2.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1257</sup> Juan José Millás, *Articuentos*, *Op.cit.*, p. 92.

Finalmente, como resultado de esas constantes colaboraciones en prensa han surgido, de forma secundaria, sus libros de cuentos: “Yo nunca he escrito un libro de relatos específicamente concebido como tal, sino que he recopilado los que tenía publicados en periódicos, etc. Lo que pasa es que luego siempre tienen cierta unidad porque son relatos escritos en un tiempo determinado, bajo una atmósfera parecida, bajo un estado de ánimo similar”.<sup>1258</sup> Frente a esta opinión donde parece que la unidad sea fortuita, en una entrevista reconoce preocuparse por esa hilazón: “Generalmente, el tipo de intención que busco al agruparlos es que tengan un cierto ordenamiento temático, con la fantasía de que esos cuentos, además de ser unidades autónomas, sumados uno detrás de otro constituyan una unidad de mayor significado”.<sup>1259</sup> Ciertamente, podemos encontrar volúmenes con un claro hilván temático como en sus recientes *Cuentos de adúlteros desorientados*, o en *Ella imagina* y o en *Cuerpo y prótesis*. En este último encontramos un compendio de artículos construido como un cosmos literario. Juan José Millás destina un prólogo, titulándolo irónicamente “Suburbio”: “para no convertir en verdadero prólogo lo que ha intentado ser más bien un suburbio, un arrabal, un barrio periférico...”.<sup>1260</sup> Es voluntad del escritor que nos se pueda encontrar un centro. Sin embargo, la mayor parte de las veces, como bien señala Millás, el único nexo unificador de sus libros son las circunstancias comunes del canal empleado. Podemos encontrar entonces dos subconjuntos: por una parte relatos ficcionales publicados en revistas especializadas o en las secciones de los periódicos destinadas a la ficción como su *Primavera de luto*, *Ella imagina*, *La viuda incompetente* o la colección temática *Cuentos de adúlteros desorientados* y, por otra parte, colecciones de columnas literarias como *Cuentos a la intemperie*, *Algo que te concierne* o *Cuerpo y prótesis*.<sup>1261</sup>

---

<sup>1258</sup> Pilar Cabañas, “Materiales Gaseosos: entrevista a Juan José Millás”, *Op.cit.*, pp. 103-120.

<sup>1259</sup> Pilar Cabañas, “Materiales Gaseosos: entrevista a Juan José Millás”, *Ibid.*, pp. 103-120.

<sup>1260</sup> Juan José Millás, *Cuerpo y prótesis*, *Op.cit.*, p. 16.

<sup>1261</sup> En 1999 publicó *La viuda incompetente y otros cuentos*, son dieciocho relatos, trocitos de vidas de diversos personajes. Como nadie es libre de la maldición de los títulos, en una antología titulada *Cuentos* aparece en la contraportada la aclaración de que se recogen, entre otros, los relatos de *La vida incompetente*, cuando el título original y auténtico era *La viuda incompetente* (Madrid, Plaza & Janés, 1998).

## EL CUENTO Y LA POESÍA

En primer lugar, las relaciones entre el cuento y la poesía aparecen mencionadas en las definiciones del género breve de nuestros cuentistas. Ya en sus obras, hemos encontrado cuentos que por su intensidad y su forma llena de metáforas se semejan a poemas, de hecho Anderson Imbert distingue un subconjunto de relatos líricos. En otros casos, el género se confunde con el poema en prosa, sobre todo cuando lo narrativo alcanza su mínima esencia en lo que hoy en día se denominan relatos hiperbreves o brevísimos. En suma, vamos a analizar tanto las poéticas como las manifestaciones textuales de estos fenómenos.

### LA RELACION EN LAS DEFINICIONES

No es de extrañar que nuestros cuentistas empleen estas comparaciones ya que tienen una larga tradición en Poe, Cortázar, Azorín o Faulkner. Estos autores habían contrastado con anterioridad los dos géneros, no solo porque existen semejanzas estructurales y formales, sino porque querían que el género tuviera el mismo estatuto literario que la lírica. El mismo objetivo late en las poéticas de nuestros escritores que, por lo general, son bastante homogéneas. Existe bastante acuerdo a la hora de señalar los factores que permiten la igualdad entre ambos: el estilo, condensación o economía de medios y efecto. Por el contrario, hay mayor disparidad de opiniones a la hora de apuntar sus divergencias y también en torno a su supuesta libertad.

En el mismo camino está Jose Antonio Millán quien conecta ambos géneros ya que el cuento: “admite grados de condensación casi poéticos” un recurso que no puede aplicarse en la novela, sin embargo, a diferencia de los dos autores citados arriba, distingue claramente sus diferencias puesto que a pesar de todo: “nunca es un poema: conserva siempre su esencial ritmo narrativo, su voz es viva voz de la prosa y, por lo tanto natural y no artificiosa, transparente y no traslúcida, como las voces que oímos en los versos”. Su narratividad limita estructuralmente al relato ya que: “Para que un cuento sea bueno tiene que ser perfectamente circular y tiene que contener un elemento de enseñanza, tiene que servir de ejemplo de algo...”.<sup>1262</sup>

---

<sup>1262</sup> José Antonio Millán “El escritor como Proteo cansado”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 135.

Juan José Millás señala que: “Tradicionalmente se relaciona al cuento con la novela; sin embargo, se exige de él que tenga la tensión del poema”, una lección aprendida de la mano de Edgar Allan Poe quien “comprendió esta contradicción enriquecedora al utilizar para sus cuentos determinadas reglas procedentes de la Poética de Aristóteles”.<sup>1263</sup> Por medio de la experiencia, Antonio Pereira, buen poeta y cuentista, aprendió que las dos fases creativas son muy parecidas y que la lírica proporciona habilidades bastante útiles para el cuento:

La aportación que me hizo la poesía está en dos puntos: uno, el potencial de sugerencia de las palabras; otro, el sentido de la “economía procesal”. Un instinto, podría decirse más bien. Son réditos de la disciplina del poema, operante en la aspiración del cuento al efecto inmediato, en el destino manifiesto del progresar del cuento hacia una final emoción intensa.<sup>1264</sup>

Este escritor comparte una poética aplicable a sus composiciones líricas, muy semejante a las palabras poenianas. Francisco Umbral, por el contrario, libera al relato de esa búsqueda de tensión ya que no tiene por qué contar ya que puede recrearse en la forma: “el cuento está o debe estar más cerca de la poesía que de la novela, más cerca de la lírica que de la épica. Efectivamente, el cuento no debe escribirse para contar algo, ni tampoco para no contar nada, sino precisamente para contar nada”.<sup>1265</sup> Obviamente, esta diferencia de pareceres entre la poética de Millás y Umbral refleja dos maneras muy diferentes de entender el relato distanciadas por el efecto final.

Por otra parte, a pesar de la proximidad entre ambos géneros, para Umbral existe una diferencia radical en la relación entre el autor y su discurso: “el poeta valora y utiliza la palabra en sí misma, sin significaciones posteriores, en tanto que el prosista sólo utiliza la palabra en cuanto que le sirve para alcanzar una cosa. Esto, que es radicalización excesiva de una verdad profunda, no hace sino marchar la diferencia originaria entre el cantar y el contar”.<sup>1266</sup> Dicho de otro modo: “Prosa y poesía pueden coincidir alguna vez en el puro palabriso, mas la palabra del poeta ha nacido sin pecado original, exenta de toda

---

<sup>1263</sup> Juan José Millás en Ángeles Encinar y Anthoni Percival (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 155.

<sup>1264</sup> Antonio Pereira, “Reflexiones de un escritor de cuentos”, *Op.cit.*, p. 168.

<sup>1265</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 7.

<sup>1266</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, pp. 21-22.

referencia exterior, y la palabra del prosista está siempre lastrada –venturosamente lastrada– de alusiones, de significados, de vivencias”.<sup>1267</sup> La referencialidad de la narratividad, esa capacidad de crear un mundo narrativo, impide que el cuento cobre tanta significación como el poema.

De forma muy parecida Mercedes Abad sublima las posibilidades estilísticas del cuento puesto que “bebe [de la poesía] su intensidad, su mordiente, el grado máximo de libertad del lenguaje”; aunque es consciente, toda sus posibilidades están supeditada a otros recursos, el cuento tiene: “la necesidad de alcanzar la máxima expresividad en la distancia más corta y esa «alta presión espiritual y formal» a la que alude Cortázar, sin lugar a dudas uno de los grandes campeones del cuento”.<sup>1268</sup> A diferencia de la poética umbraliana estas restricciones limitan fuertemente el estilo del relato.

Se ha difundido mucho la idea azoriniana de que: “El cuento es a la prosa lo que el soneto al verso”.<sup>1269</sup> Aunque esta comparación remite a que tanto el cuento como el soneto suponen la esencia de los dos grandes géneros, otro punto de contacto de esta imagen es que ambos comparten el peso de unas reglas que miden su composición, así lo interpreta Antonio Muñoz Molina quien parafrasea la frase citada: “Tal vez sea a la narrativa lo que el soneto a la poesía: la concentración absoluta y casi químicamente pura de sus normas, sus tareas y sus artificios”, unos parámetros heredados de la oralidad.<sup>1270</sup> Claro que bajo estas comparaciones hay una concepción de la poesía como terreno de normatividad, una idea diametralmente opuesta a la que sienta las bases del comentario de Gonzalo Caldedo para quien la poesía es sinónimo de libertad: “¿dónde queda el cuento abierto, dueño de sí

---

<sup>1267</sup> Francisco Umbral, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Ibid.*, p. 21.

<sup>1268</sup> Mercedes Abad, “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>1269</sup> Azorín. “El arte del cuento”, ABC, 17 de enero de 1944. Citado en el libro de Angeles Ezama Gil, *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992 (vid. infra), p. 62, nota 7.

<sup>1270</sup> Antonio Muñoz Molina, “Contar cuentos”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 152.

mismo, sin más normas que las de un poema?”.<sup>1271</sup> En realidad este escritor se enfrenta al requisito de la circularidad mencionado por Millás o al del efecto que mencionaba Pereira, lo cual implica unos relatos que no buscan un efecto ni anhelan la narratividad, sino la recreación en el lenguaje.

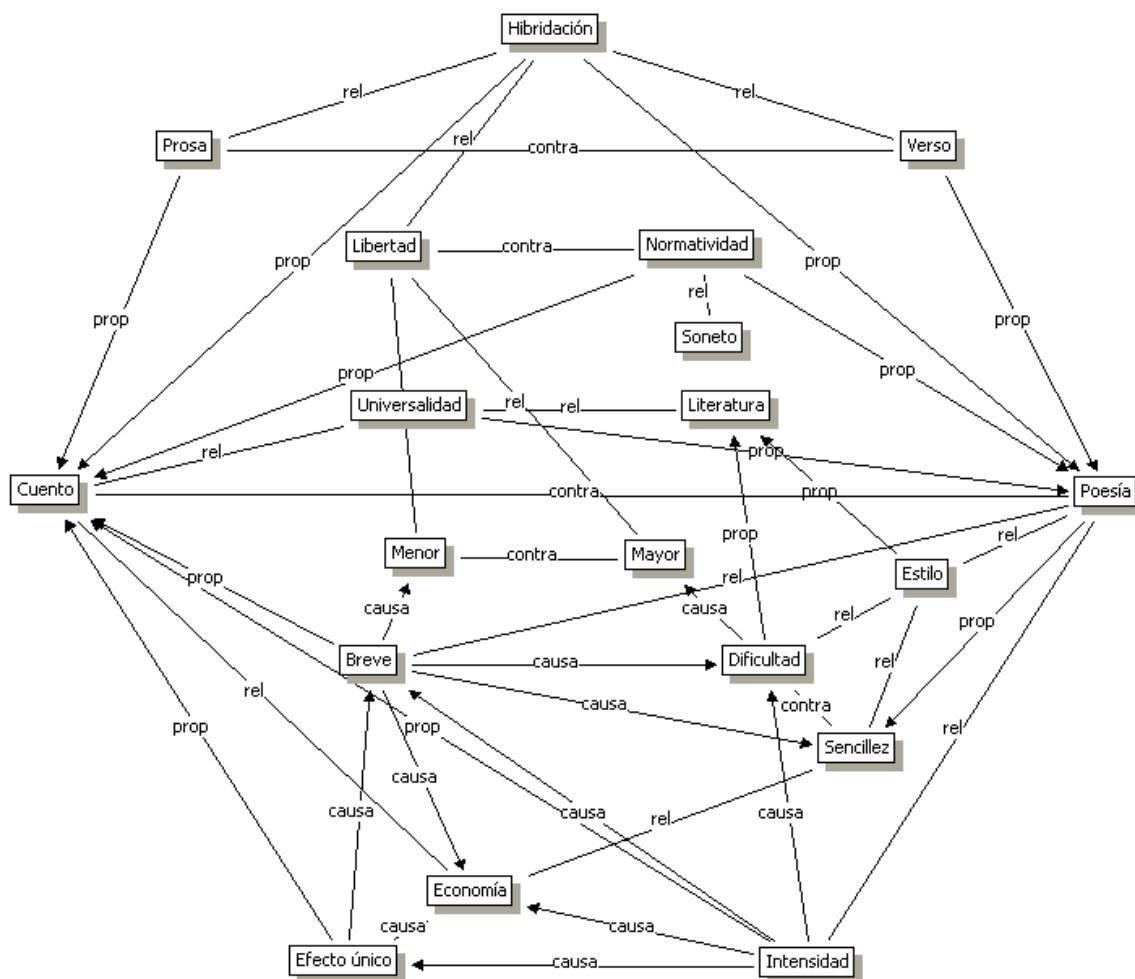
Tomando los datos recogidos aquí y en otros apartados el resultado de las relaciones existentes entre el cuento y la poesía lo hemos reflejado de la siguiente manera:

---

<sup>1271</sup> Gonzalo Calcedo, “Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 64.



## Esquema 10



### LOS CUENTOS LÍRICOS

Hay un conjunto de cuentos que la crítica ha preferido englobar bajo el nombre de “líricos”, entre los autores de nuestro corpus esto ha afectado a Clara Janés, Eloy Tizón, Elena Santiago, y Ana Rossetti. ¿Pero qué significa el adjetivo lírico en este sintagma? Para averiguarlo vamos a investigar las obras de estos autores.

#### Clara Janés

Clara Janés ha tenido una trayectoria poética vinculada a los novísimos en la que sus prosas son un elemento secundario. En 1969 publicó su primera novela *Desintegración*. Años después, en una entrevista con motivo de la publicación de su siguiente novela, *Los caballos del sueño* (1989), confesaba cómo se había decantado por la poesía:

Es un paso que se ha ido produciendo desde un principio. Cuando empecé a escribir, además de poemas hacía algún cuento. Después ya en la Universidad tomé conciencia de la escritura como algo serio, no como un mero juego. Lo que pasa es que aquellos pequeños relatos no acababan de cuajarme, y en la poesía podía avanzar más. Pero nunca abandoné la prosa, simplemente no me cuajaba de un modo que me interesase.<sup>1272</sup>

Realmente su único libro de relatos hasta el momento, es una flor rara en su carrera. En sus últimas páginas la autora nos explica la procedencia de cada uno de estos relatos.

| RELATOS                        | PROCEDENCIA (año de composición, medio, fecha de aparición) |
|--------------------------------|---|
| I. Trayectos                   |   |
| Un punto de humedad en el aire | (1989), Cuentos barceloneses, 1989                          |
| Estambul                       | (1989)  |
| II. Conos de luz               |   |
| Tentativa de encuentro         | (1963/1972) revista Rey Lagarto, 2, 1989                    |
| Tentativa de olvido            | (1972) Antología Doce relatos de mujeres 1982               |
| Un comienzo                    | (1976/1991) Rey Lagarto, 10, 1991                           |
| III. Espejos de agua           |   |
| La voz                         | (1992), Turia, 27, 1994                                     |
| El pájaro                      | (1991), Rey Lagarto, 18, 1994                               |
| Corazón de nieve               | (1991), Rey Lagarto, 21, 1995                               |
| El naípe                       | (1992)  |
| Amantes                        | (1992)  |
| El caballo alado               | (1991)  |
| Versos                         | (1992), Rey Lagarto, 19-20, 1994                            |
| El unicornio                   | (1991) (Premio Barcelona de cuento), Barcarola, 49, 1995    |
| Siabash                        | (1992), Sibila, 4, 1996                                     |
| El anillo                      | (1991), Rey Lagarto, 15, 1993                               |
| Irach                          | (1991)  |
| El brazo                       | (1992)  |
| El arbusto                     | (1992), El signo del gorrión, 11, 1996                      |
| IV. Coda                       |   |
| A cinco brazas                 | (1996)  |

Aunque siete de los diecinueve relatos son inéditos pero ello no quiere decir que fueran escritos expresamente para el volumen, de hecho las fechas de composición son muy dispersas. En la contraportada la autora nos invita a creer que su aparición en un único volumen no tiene ninguna explicación. Todas sus composiciones nacen de un único impulso creativo: “*Espejos de agua* nació de este modo: tres cuentos llevados a cabo por encargo atraparon inesperadamente el hilo de mis primeras prosas y lo ensartaron en una serie de relatos y de acontecimientos inusitados que seguían el mandato de la belleza tal como lo entiende Rilke, es decir, como aquel grado de lo terrible que todavía podemos

<sup>1272</sup> Ana Rodríguez Fischer, “Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Quimera*, 1989, 93, p. 40.

soportar”. Sin ser cita exacta, la autora se refiere a la primera *Elegía de Duino* (1922) del poeta austro germánico, donde Rilke hablaba que a veces las obras de arte pueden ser tan bellas como dolorosas.<sup>1273</sup> En la misma contraportada, Clara Janés continúa explicando que todos estos relatos tienen el siguiente origen:

Si Orfeo podía cambiar de lugar las selvas, detener los ríos y amansar a las fieras, la voz de un cantor persa desveló para mí un istmo, una zona imaginal, donde confluían lo pensado y lo vivido para convertirse en algo revelador e incluso provocador de vida. Y como la música es tanto poder como transitoriedad, las sucesiones de estos relatos me dejaban en suspenso. Era, sin embargo, consciente de la verdad de los versos de Rilke:

“Aunque a menudo el reflejo  
en el agua se nos borra  
¡experimenta la imagen!”

A la escritora le atrae lo inasible de la imitación. En realidad, estas palabras que dan cierre al libro conectan con su concepción de la lírica en la que, durante muchos años se ha mostrado muy coherente.<sup>1274</sup> En este breve párrafo aparecen citados los tres conceptos que vertebran la poética de Clara Janés: la música, el conocimiento y el misticismo de la imagen poética, además de la idea de la unión de lo interno y lo externo en el poema. La autora reconoce que sus primeras composiciones surgieron del contacto con los ritmos vitales cotidianos, por eso para ella la poesía responde con la música interna de nuestro organismo. En una entrevista de los años ochenta se expresaba en los siguientes términos: “Yo siento que la poesía primero es música. [...] Al escribir mis primeros poemas tuve conciencia ya de que nacían de un ritmo. Empecé a escribir en la calle, el poema me venía dado por el rimo del paso. El ritmo era a la vez el esqueleto del transcurrir del tiempo”.<sup>1275</sup>

La autora barcelonesa expresa esta experiencia iniciática a través de los matices que contiene “la metáfora del corazón”. Este símbolo le sirve para comprender el mundo

---

<sup>1273</sup> El poema dice: “¿Quién, si yo gritase, mediría desde los coros de los ángeles? Y aun suponiendo que algunos de ellos me acogiera de pronto en su corazón; yo desaparecería ante su existencia más poderosa. Porque todo lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar; y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña destruirnos” (Rainer María Rilke, *Las elegías de Duino*, Oto Dörr (pról. y trad.), Madrid, Visor, 2002, p. 33).

<sup>1274</sup> Hemos extraído la poética de la autora de dos fuentes distintas, pues son las que ofrecen de una manera más amplia sus ideas en torno a la lírica: por una parte la entrevista realizada por Ana Rodríguez Fischer (“Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Op.cit.* pp. 36-38) y, por otra parte, el ensayo “Tanteos” recogido al comienzo de su libro *Emblemas* (Madrid, Ediciones Caballo Griego para la poesía, Madrid, 1991, pp. 9-14). A lo largo de las siguientes consideraciones iremos contrastando sus ideas con otros escritos.

<sup>1275</sup> Helena Golanó, “Entrevista con Clara Janés”, *Ínsula* 1985, 461, pp. 4-5.

subterráneo de las entrañas, utilizando las ideas de María Zambrano quien había escrito un escrito un libro sobre la cuestión y opinaba que el corazón tiene vida, tiene música, tiene secretos. Para la filósofa, las entrañas simbolizan el principio y origen de gran parte de nuestro conocimiento, es nuestro primer contacto con la periodicidad del ritmo. A diferencia de los otros órganos (que simplemente producen ruidos), el corazón (que produce sonidos) se convierte en el lugar de la subjetividad y la expresión; en suma, es la más bella metáfora de la comunicación y de la creación poética como pulsión interna. En realidad Clara Janés utiliza esta metáfora porque le permite ubicar el origen corporal de la poesía: “Desde que llevé a cabo mi primer libro de poesía supe que ésta nacía fundamentalmente de un ritmo –unión del ritmo interno del ser y del externo del propio cuerpo- que se traducía en palabras”.<sup>1276</sup>

La metáfora del corazón no es la única idea que Clara Janés retoma de la pensadora española pues también recoge las palabras de su ensayo “¿Por qué se escribe?”. En esas páginas planteaba las relaciones conflictivas del autor el afán por la comunicación con los lectores y el deseo de defender su privacidad, así que la “poesía es un secreto”.<sup>1277</sup> Hay cosas que no se pueden decir hablando, por eso el poema permite un tipo de comunicación más verdadera que necesita ser revelada: “Al escribir se retienen las palabras, se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano de quien las maneja”.<sup>1278</sup> El mismo acto de escritura supone para el creador un descubrimiento para sí mismo y para los demás. Para Clara Janés el poeta no es verdaderamente libre ya que tiene que encontrar las palabras exactas fruto de ese ritmo propio, personal, por eso suscribe también las palabras de T.S. Eliot de “no hay verso libre para quien quiere hacer una obra grande”.<sup>1279</sup>

---

<sup>1276</sup> Clara Janés, “El ser o no ser de la escritura”, Catherine Davies (ed.), *Women Writers in Twentieth-Century Spain an Spanish America*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1993, p. 116.

<sup>1277</sup> María Zambrano, “¿Por qué se escribe?”, *Suplementos Anthropos*, 2, 1987, p. 54 (ed. orig. *Revista de Occidente*, XLIV, 132, junio de 1934).

<sup>1278</sup> María Zambrano, “¿Por qué se escribe?”, *Ibid.*

<sup>1279</sup> Clara Janés explica en un encuentro con Mariarosa Scaramuzza Bidón: “Esta afirmación es de T.S. Eliot y creo que es acertada, pero tal vez habría que empezar por establecer el concepto de libertad en poesía, y en la vida misma. Yo creo que el hombre está muy condicionado entre otras cosas por su biorritmo, su libertad es muy poca” (“Encuentro con Clara Janés”, *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 1990, 11-12, p. 116).

Clara Janés está de acuerdo con la idea de que la poesía permite ponernos en contacto con lo que no sabemos tanto de las cosas como de lo desconocido. En sus reflexiones recoge uno de los pasajes más complejos de Heidegger: “la poesía es el decir de la desocultación del ente”.<sup>1280</sup> Esta cita es una de las conclusiones a las que llega el filósofo alemán en una de las secciones más oscuras de *El origen de la obra de arte*. Para el autor la obra de arte se acerca a la cosa por su soporte material y porque no presenta ningún sentido utilitario, pero también puede revelar lo que las cosas son. Según esta idea el arte tiene la misión de mostrarnos lo que es cada cosa es en función de un mundo humano, en el que encuentra su exacto significado y al que aporta un complemento enriquecedor. Para el alemán la poesía es el arte de la verdad ontológica de las cosas. En este sentido, la escritora barcelonesa utiliza el pensamiento heideggeriano para incidir en la idea de que la poesía desvela, revela y puede transmitir algo más allá de la propia cosa, de la propia palabra. Relacionado música y poesía, dice de ésta que: “El sonido que genera, gracias al instante que se detiene para cobrar aliento, lo revela en su ser, y este *revelarse* es la palabra”.<sup>1281</sup> Bien es cierto que Heidegger no nos dice en ninguna parte quién y cómo pone en marcha la operación. Esto es algo que, sin embargo, sí que le preocupa a Clara Janés y para lo que María Zambrano sí que obtiene respuestas.

Pero este ser, y esta instauración del ser —que comporta un conocimiento—, se produce a través de un ser concreto. Y cabe preguntarse, ¿cómo acontece el salto a través del cual el poeta llega al poema, por qué medios logra desde su nebulosa, atrapar la chispa del saber? María Zambrano, en sus *Claros del bosque*, resalta dos conceptos: el primero es el del abandono a la pasividad, a la sensibilidad, el segundo es el carácter de revelación que atribuye a este modo de conocimiento.<sup>1282</sup>

Clara Janés regresa al pensamiento de María Zambrano y su ensayo *Claros del bosque* donde plantea el acercamiento a la divinidad a partir del saber. Esta metáfora del “claro”, como ha señalado Ana Budgaard, tiene su antecedente en las *Meditaciones del*

---

<sup>1280</sup> La frase de Heidegger, de su ensayo “El origen de la obra de arte”, recogido en *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 113 pp. 37-123. La autora recurre a esta cita cada vez que explica su poética tanto en la entrevista con Ana Rodríguez Fischer: “Repetidamente he citado —porque expresa con toda exactitud mi propio sentir— la frase de Heidegger «La poesía es el decir de la desocultación del ente»; la poesía es, en esencia, «instauración del ser en la palabra»” (“Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Op.cit.*, pp. 36-38) como en el ensayo “Tanteos” (*Emblemas*, *Op.cit.*, pp. 9-14).

<sup>1281</sup> Clara Janés, “Tanteos”, *Emblemas*, *Ibid.*, pp. 9-14.

<sup>1282</sup> Ana Rodríguez Fischer, “Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Op.cit.*, pp. 36-38.

*Quijote* orteguianas, aunque también conecta con la *Lichtung* (claro) de Heidegger.<sup>1283</sup> El conocimiento se adquiere en pasividad y por revelación, hay que crear “claros” en la conciencia para que sucedan visiones de lo que está oculto, el poeta tiene una actitud expectante ante la revelación. Afirma Zambrano que:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos.

En consonancia con esto, para Clara Janés la poesía implica: “un modo de estar en el mundo abierto a la sensación más sutil, recibiendo del entorno incluso aquello que no se sabe qué es, para recogerlo y, al entregarlo, descifrarlo a veces, otras no”, o dicho con otras palabras, una manera de estar abiertos a los claros del bosque.<sup>1284</sup>

Ahora podemos comprender las palabras de la autora sorprendida por la aparición de esos relatos que nacen, en realidad, de la misma pulsión que su poesía: la música y la necesidad de expresar lo vivido. Este parentesco entre las historias y su experiencia aparece potenciado por la insistente aparición de una voz en primera persona. Ana Rodríguez Fischer le preguntó por qué siempre depositaba la responsabilidad de la narración a una primera persona narrativa en lugar de utilizar la tercera:

-Porque desteto la omnisciencia del autor, es algo que no puedo soportar. Me gusta dar una visión interior de lo que sucede, pero que no sea la del autor, sino la del personaje. Lo que intento al utilizar la primera persona es dar a al vez la visión interior y la exterior, intento que el paisaje vaya perfectamente entroncado en lo que está sucediendo en el interior que el paisaje vaya perfectamente entroncado en lo que está sucediendo en el interior del personaje, algo que tiene mucho que ver con el arte de la memoria. Es una mezcla de memoria y realidad, de acontecimientos y de fantasía. Es todo esto lo que quiero unir, y esto hace que el resultado sea circular. La estructura circular de la novela responde a esta visión de varios planos de la realidad que se dan juntos, unidos.<sup>1285</sup>

Lo cierto es que este narrador subjetivo en primera persona que invade todos los aspectos de lo narrado, descrito o representado. Esa voz nos transmite directamente sus

---

<sup>1283</sup> Ana Budgaard, “Ética y estética de la razón poética”, Pedro Cerezo (ed.), *Filosofía y literatura: María zambrano*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, p. 72

<sup>1284</sup> Ana Rodríguez Fischer, “Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Op.cit.*, p. 38.

<sup>1285</sup> Ana Rodríguez Fischer, “Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés”, *Ibid.*, p. 40.

distintas angustias y miedos, lo cual provoca que, tal y como explica Marta Altisent: “El personaje del relato lírico no se considera como totalidad; es una sensibilidad, un temperamento de intensa vida interior para quien lo exterior es prolongación de su estado de ánimo o reflejo de su conciencia perceptiva. Seres, objetos y situaciones pierden realidad objetiva acabando por disolverse en el mundo de sus fabulaciones”.<sup>1286</sup> De hecho la metáfora del espejo que le da título, tan común a partir del romanticismo, se sustenta en la identificación entre el poeta y el paisaje. La cita inicial que abre el libro, del filósofo francés Henry Corbin, conecta con el tema de la revelación tratado arriba, pues refleja las cosas y nos las devuelve enriquecidas:

En el centro geométrico del recinto hallamos un estanque cuya agua fresca es perpetuamente renovada. Es un *espejo de agua* que refleja a la vez la cúpula celeste, que es la cúpula real del *templum*, y los coloreados azulejos que cubren las superficies. Mediante ese espejo el *templum* hace que tenga lugar el centro del cielo y la tierra. [...] El fenómeno del espejo nos permite entender la dimensión interna de un objeto.<sup>1287</sup>

La escritora en su literatura pretende destacar lo que la imagen le suscita interiormente, es decir, el reflejo interior de lo sentido. La autora nos presenta unos relatos en los cuales tendremos que descubrir el significado de las constantes imágenes más que indagar en tramas leves, propone un pacto de lectura lírico y no tanto ficcional.

En cuanto a los relatos, como expusimos en el cuadro, están divididos en cuatro conjuntos: *Trayectos*, *Conos de luz*, una homónima *Espejos de agua*, y su correspondiente *Coda*. El primero de ellos está compuesto por dos textos que se complementan. El primero es «Un punto de humedad en el aire», tiene como espacio narrativo la ciudad de Barcelona, de hecho fue concebido para el volumen temático *Cuentos barceloneses*.<sup>1288</sup> Se trata de un relato de infancia y primeros descubrimientos. La autora intenta captar el pensamiento de ese personaje en su fragmentación... hay bastantes frases nominales sin predicado aparente. La autora reconoce haber manipulado este texto que comienza con una visión desde el aire: “Reconozco la costa desde la altura, esa costa que sobrevolada se va configurando de playa en ciudad... y allí está el puerto, Montjuich, más al fondo las estructuras bien dispuestas de

---

<sup>1286</sup> Marta Altisent, *La narrativa breve de Gabriel Miró*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 159.

<sup>1287</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Op.cit.*, p. 23.

<sup>1288</sup> VV.AA., *Cuentos barceloneses*, Barcelona, Icaria, 1989.

las calles y, en un plano posterior, el Tibidabo”.<sup>1289</sup> La primera persona recoge hechos actuales y pasados pero utilizando siempre tiempos verbales del presente, lo cual provoca en el lector un cierto desconcierto a la hora de determinar el orden cronológico. El relato termina con una alusión al lugar y el tiempo: “Y ahora, al sobrevolar Atenas o Estambul, descubro Barcelona: una pincelada de luz blanca, un punto de humedad en el aire”.<sup>1290</sup> Esta referencia le sirve para unir este texto con el siguiente, titulado «Estambul», concebido por las mismas fechas, aunque no lo publicó hasta este volumen. Lo primero que nos encontramos es una descripción de la ciudad. La escena se llena de sensaciones no sólo visuales, sino también vinculadas con el olfato:

Las primeras imágenes de la ciudad son borrosas, una luz blanquecina, contornos chatos, sensación de polvo, de descuido, casas con el revoque en mal estado; sólo al cruzar el estrecho –un mar hermoso, sembrado de barcos, como de una estampa antigua- se adivina lo que pudo ser. Y veo ya un cartel que indica Balat, unas murallas; veo fugazmente por las callejuelas de Osmanbey, donde está determinada casa que busco.<sup>1291</sup>

Este texto, al igual que los restantes relatos, está narrado por esa primera persona que, en presente de indicativo, nos va presentando sus emociones dejándonos la sensación de que el relato se va haciendo conforme las sensaciones van surgiendo. El argumento del relato es mínimo: la narradora acude a la ciudad de Estambul y allí pasea por sus calles dejándose empapar por el ambiente que le rodea, lo único que le persigue es el recuerdo de un hombre que ha dejado atrás. Son descripciones basadas en impresiones sensoriales, la única sensación que falta es el oído. Entonces, como en una llamada mística, escucha la llamada al rezo: visión, música y emociones se vuelven un todo en la imagen literaria que nos transmite la autora, en un movimiento de fuera hacia adentro, de acuerdo con su concepción de la imagen poética: “Oigo al muecín llamar a los fieles desde un alminar. ¿Por qué me invade ese anhelo siempre que escucho estas cadencias? Después se oye otro, y otro. La visión del Bósforo, sin embargo, no es suficiente para mí, ni el crepúsculo en las mezquitas, ni el agua y sus barcas”.<sup>1292</sup> Puede que esta voz sea la del cantante persa al que

---

<sup>1289</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Op.cit.*, p. 11.

<sup>1290</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, p. 18.

<sup>1291</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1292</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, p. 19.



aludía en la contraportada: “He vivido siempre en este cielo y en la entonación de la voz orante”.<sup>1293</sup>

La segunda parte del volumen, *Conos de luz*, está compuesta por tres relatos que fueron escritos y publicados con varios años de diferencia, así que, aunque entre ellos encontramos un cierto hilo argumental, puesto que nos hablan del encuentro y desencuentro de una pareja tal y como evidencian los títulos de los textos: «Tentativa de encuentro», «Tentativa de olvido» y «Un comienzo», el vínculo entre ellos es una operación que el lector debe llevar a cabo. Son relatos que no se pueden reducir a sucesos cruciales puesto que lo más importante sigue siendo el lenguaje empleado en ellos y tampoco poseen una estructuración lógica principio-nudo-desenlace. En el primero aparece un diálogo superficial entre la narradora y su enamorado. Ambos se han encontrado casualmente en un tren, años después de que se rompiera su relación. Las palabras que se cruzan son inconexas y no parecen tener ningún sentido para el lector. Al final del encuentro entre la narradora y su pareja, él le regala un ramo de dalias. En el segundo relato las flores adquieren su simbología tradicional y sirven para hacernos entender cómo ha afectado entre ellos el paso del tiempo y la caducidad del amor. La narradora se encuentra con el diario de su pareja por lo que la narración salta de su pensamiento a las palabras del otro, la diferencia está marcada a través de la cursiva.

El agua contenida en el jarro de vidrio acosaba al rostro, a los ojos. La nariz inspiraba levemente un olor fétido, un olor que hacía patente el final, el final de las dalias; un olor que establecía un límite y un nexo entre lo vivo y lo muerto, que ponía de manifiesto la comprensión y la incomprensión de la caída de los pétalos ya secos.

*Al principio yo estaba solo. ¿Sabes? Entonces no era amor. No lo era. Era el pozo oscuro. Tal vez un vacío sin fin.*<sup>1294</sup>

En el tercer relato ella se encuentra en la ciudad de Westminster, paseando por sus calles y buscando la casa en la que, en su día, él vivió, y como ya sucediera en el relato titulado «Estambul», asistimos a las reflexiones internas que le suscita vagar por un espacio rico en emociones.

---

<sup>1293</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, p. 26.

<sup>1294</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, p. 38.

Por último, la tercera parte del libro, la más extensa también, recoge textos en los que el sentido de lo simbólico alcanza su grado máximo. En «La voz», una vez más lo que sucede en el cuento es mínimo: se trata de la última noche que la narradora va a pasar con su amado, es un momento de despedida, tristeza y melancolía... Durante la noche ella tiene un sueño en el cual se encuentra a una extensa superficie de agua en silencio, entonces aparece el “ave del espejo de agua”, una imagen que conecta con el título:

No sé cuanto rato me quedé mirando aquellas simas que se hacían tangibles. De pronto, allí, en lo hondo, apareció un pájaro, cruzó de punta a punta las aguas y desencadenó la vibración de una nota. Era el latido de una cuerda ondeante, libre en su fluir, que condensó el azul del cielo en turquesa, en geométricos dibujos como sobre una cerámica. Así era la música del ala tocada con púa, color de Ispahán. Y era su ritmo lentísimo el progresivo adelantarse hacia la voz, semejante al del pavo real que avanza brevemente y se detiene dejando atrás una pata, guardando el equilibrio en la figura, o fiera llevando la cola con enorme majestad.<sup>1295</sup>

El pájaro es el encargado de sacar al exterior sus sentimientos: “El ave del espejo de agua se había adentrado en el espejo del corazón y tiraba de la voz, de sus destellos inesperados, sus facetas múltiples, su hálito creador, su envoltura penetrante, su salir de un interior al exterior para albergarse en el interior del otro”.<sup>1296</sup> El siguiente párrafo comparte los rasgos mencionados hasta el momento pero aporta una novedad: la importancia de la simbología oriental en estos relatos a través de citas intertextuales.

¿Entonaba ese verso de Rumi: “yo soy tú, tú eres yo”? La palabra seguía siendo un enigma sin fin, pensaba al alejarme de la orilla quieta. Todo, sin embargo, lo llevaba conmigo con el cuerpo de aquella voz. Luego abarcó el espejo el espacio entero contemplé en la diafanidad del aire el fluir de las imágenes mágicas de la invisible garganta. Y se pobló de lavandas en flor y de escaramujos y saltó una liebre entre matas de romera, y una gacela acudió a beber en el seno de una fuente, ligera en su gesto como una fuga.<sup>1297</sup>

Estos relatos contienen universos abiertos puesto que, al igual que en la poesía, el lector puede sentir empatía por las emociones de ese enunciador airado.

*Eloy Tizón*

Desde que Eloy Tizón publicó su libro *La velocidad de los jardines*, la crítica lo ha inscrito en la corriente más lírica del cuento. De hecho, José Luis Martín Nogales señalaba

---

<sup>1295</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, pp. 64.

<sup>1296</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, pp. 63.

<sup>1297</sup> Clara Janés, *Espejos de agua*, *Ibid.*, pp. 65-66.

que estaba compuesto por “once cuentos escritos con una preceptiva lírica, basados en la evocación de situaciones diversas, que van trazando historias de personajes aparentemente banales, sacados de la realidad, pero cuyas peripecias reciben un tratamiento lírico”.<sup>1298</sup> Ciertamente, a raíz de la aparición de un libro de poemas en prosa (*La página amenazada*, 1984), el autor reconocía que: “–Creo que no he dejado de cultivarla porque, como no creo en los géneros puros, todo lo que hago tiene un componente lírico. La poesía no está sólo en los poemas, la prosa tiene un componente poético que me interesa explorar”.<sup>1299</sup>

El relato que da título al volumen, «Velocidad de los jardines», trata un asunto menor, casi ridículo: “Muchos dijeron que cuando pasamos al tercer curso terminó la diversión. Cumplimos dieciséis, diecisiete años y todo adquirió una velocidad inquietante. Ciencias o letras fue la primera aduana...”. El tema es el punto de inflexión que suponía elegir literatura o matemáticas, latín o química, es decir, afrontar la madurez. El cuento va sumando anécdotas, personajes, episodios de adolescencia fácilmente reconocibles: “Fue una especie de hecatombe. Media clase se enamoró de Olivia Reyes”. En la última página, el narrador se lamenta con melancolía:

No he vuelto a ver a ninguno. Tercero de letras no existe. He oído decir que las gemelas Estévez trabajan de recepcionistas en una empresa de microordenadores. ¿Por qué la vida es tan chapucera? Daría cualquier cosa por saber qué ha sido de Christian Cruz o de Mercedes Cifuentes. Adónde han ido a parar tantos rostros recién levantados que vi durante un año, dónde están todos esos brazos y piernas ya antiguos que se movían en el patio de cemento rojo del colegio, braceando entre el polen.<sup>1300</sup>

El párrafo no termina ahí, le sigue una frase breve: “Los quiero a todos”. Estas cuatro palabras son el epicentro emocional del relato, su origen y su fruto. El estilo empleado por Tizón en este cuento es mucho más llano que en el resto del libro, lo que ayuda a percibir la naturaleza excepcional de lo que está contando. En una conferencia presentada para el Taller de Escritura de Madrid, Eloy Tizón declaró que se trataba de un relato singular relacionado con una experiencia muy concreta de su autobiografía:

---

<sup>1298</sup> José Luis Martín Nogales, “El cuento español...”, *Op.cit.*, pp. 43-68.

<sup>1299</sup> Entrevista de Ángel Vivas a Eloy Tizón, “El escritor debe rehuir los caminos trillados”, <http://www.map.es/gobierno/muface/p182/perfil.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1300</sup> Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, *Op.cit.*, p. 141.

Es raro: yo sabía que tarde o temprano escribiría un cuento sobre estudiantes, igual que otros saben que heredarán un álbum de sellos. Tenía listos los decorados -un instituto de barrio-; tenía el argumento (basado en una anécdota autobiográfica); tenía el sentimiento (de pérdida) que quería reflejar; y por último tenía lo que siempre me ha acompañado durante toda mi vida como una sombra, desde que tengo uso de razón, y ha determinado en gran medida que me dedique a escribir: la obsesión por el tiempo y lo irreversible de su transcurso y la pregunta de si existe alguna manera, la que sea, por irracional que parezca, de detenerlo en la prosa; de congelar los relojes. Es decir, que lo tenía todos. Todo, excepto el cuento. Lo único que me faltaba era encontrar el tono adecuado con que escribirlo, ni muy serio ni demasiado cómico. Tuve suerte, he de admitirlo. Un día, por azar, encontré el tono. Encontré mi voz. Agridulce. Un tono de voz agridulce, envuelto en poesía, hecho a partes iguales de humor, tristeza y ternura. En esa voz me reconocí, reconocí mi voz, reconocí mi mundo, desde entonces tengo voz y puedo hablar y escribir y dirigirme al mundo y estar aquí con vosotros y a partir de ese momento me he dedicado a explorar y ampliar sus posibilidades fonográficas. Todos mis libros son la historia de una voz, la autobiografía de una mirada. Todas las historias que he escrito tratan, en mayor o menor medida, sobre la orfandad del ser humano.<sup>1301</sup>

Este ejemplo nos muestra que en la creación lo que busca es una idea, un sentimiento, y luego la expresión: “Como mis relatos suelen tener anécdotas mínimas (o no tener ninguna), dependo poco de los giros argumentales y estoy poco atado a la trama. En cambio, para mí es de vital importancia encontrar el tono y la atmósfera adecuados, sin los cuales estoy perdido y soy incapaz de trazar ni una línea”.<sup>1302</sup> El autor se esfuerza por encontrar la expresión más certera para expresar lo deseado, lo cual a veces sucede de manera espontánea:

*Velocidad de los jardines* fue un cuento generoso en este sentido; recuerdo que lo escribí en dos fines de semana consecutivos de primavera -separados por un paréntesis de infierno laboral- en una especie de trance alucinógeno y, en contra de mi costumbre, apenas lo corregí después, porque considero que en cuentos así las posibles imperfecciones son una virtud, forman parte de su encanto y el exceso de retoques es contraproducente; para escribir algo así me atrevería a decir incluso que no hace falta ser escritor; cuanto menos «escritor» -entre comillas- se sea, mejor; se trata de dejarse penetrar por el tema y abrir todos los poros; basta con mantener la concentración a toda costa y levitar y mantenerse en vilo en el aire, a pocos centímetros del suelo, flotando, que es lo que constituye la verdadera dificultad.<sup>1303</sup>

El autor aclara rápidamente que no siempre le sucede así: “Pero estos casos son raros. Lo normal, para mí, es el trabajo constante, el esfuerzo sostenido y cotidiano, la corrección infinita, la paciente espera de que un instante de gracia aparezca y me ilumine”.<sup>1304</sup> Su concepción del cuento resulta coherente con estas ideas sobre la creación:

---

<sup>1301</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1302</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

<sup>1303</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

<sup>1304</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

Eloy Tizón ha aprendido desde un principio que el relato literario es una unidad sólida inamovible lo que le ha llevado a suscribir la siguiente frase que atribuye al dramaturgo y novelista argentino Abelardo Castillo: “Un cuento es una historia contada de la única manera posible”.<sup>1305</sup> La condición irreplicable del texto lírico lo aleja del cuento oral pensado para ser reproducido, si falla uno solo de sus elementos, se desmorona. Esta idea concuerda perfectamente con la definición que suscribe Eloy Tizón de Gaston Bachelard: “Un cuento es una imagen que razona”. El autor está de acuerdo, al igual que Cortázar, con la dimensión fotográfica, aunque ésta no es totalmente inmóvil, tiene cierto dinamismo gracias a la razón localizada en el lector que proporciona a la imagen la capacidad de expandirse. Al igual que Clara Janés, esta forma de entender el relato parte de su manera de crear:

Soy muy visual (lo era ya antes de dedicarme a escribir; mi primera vocación fue la pintura), por lo que siempre necesito apoyarme en imágenes. Todo lo que he escrito hasta ahora, bueno o malo, está perforado por una mirada, la mía, y confío en que el temblor de esa mirada aporte la intensidad a la prosa.<sup>1306</sup>

Así que, para este escritor, el espacio del cuento se encuentra entre esa naturaleza irreplicable y su dinamismo visual, tal y como vamos a ver a continuación.<sup>1307</sup> En «Los viajes de Anatalia» un niño cuenta cómo su familia sube a un tren.

Mamá en el andén paga lo justo al taxista, al maletero, vigila cómo el enorme equipaje pardo, el cajón de las partituras, sus cajas y sombrereras, la ropa de los niños, nuestra, va siendo engullido trozo a trozo por el vagón mercancías. Sin rostro. Mi madre y su portamonedas conceden un beso a tía Berta, corre un viento frío, partamos, partamos, mamá asciende escalones, esto se llama departamento y es de oscura madera densa, yo preferiría viajar en barco, mamá aspira el barnizado, corrige un portafolios, ¿cómo has dicho que se llama?<sup>1308</sup>

De este fragmento llama la atención la mezcla de frases extensas con una extremadamente breve: “Sin rostro”. Por otro lado, la figura de la madre aparece oculta tras la metonimia de un “portamonedas”. Esto tiene mucho que ver con sus ideas sobre el arte, en el lenguaje se ocultan hechos inexplicables: “no hay que pretender «entenderlo» todo; es bueno que haya zonas de penumbra”. Existe algo misterioso en la creación que consiste en:

---

<sup>1305</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

<sup>1306</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

<sup>1307</sup> Eloy Tizón, “Charla”, (en línea, *Ibid.*).

<sup>1308</sup> Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, *Op.cit.*, p. 14.

“El relámpago alucinatorio que aparece por sorpresa, nos acelera el pulso y nos advierte: «Ahora»”. Este aspecto está acentuado ya que el narrador, por su edad, no comprende del todo aunque, a veces, cobra una omnisciencia aterradora, como un pequeño oráculo.

A esa hora, en el otro extremo del mundo, una espiga cae tronchada por el peso de la calma. Se producen besos. Tío Néstor estará intentando cazar becasidas inútilmente, volverá empapado como un río, morirá sangrando majestuosamente. Cuando me haga viejo y torpe y sin respuesta, tal vez recuerde este instante en que me siento triste o bostezo.<sup>1309</sup>

En una misma frase intercala hechos extraídos de la lectura del libro que tiene en sus brazos (“El capitán Nemo estará luchando en la sala de máquinas”), al lado de conjeturas sobre el futuro de seres conocidos (“la profesora de francés que tuve en 5º curso beberá su leche cada tarde”) hasta acabar pensando en lo que hará el universo (“un astro entra en mutación y el cielo se interrumpe”). El narrador tiene estas visiones justo en el momento antes de caer en un sueño en el que: “una pupila se esconde tras un párpado”.<sup>1310</sup> En suma, hemos visto que el estilo de Tizón se distancia de un relato oral tradicional ya que pretende descubrírnos los fenómenos fantásticos de la vida cotidiana que son imposibles de explicar a través de la razón y por eso su expresión se vuelve oscura, torpe, indirecta, llena de metáforas. En realidad, el lirismo de Tizón es la consecuencia de una deficiencia del lenguaje para expresar fenómenos extraños.

#### *Elena Santiago*

A lo largo de los años la obra de esta escritora ha sido caracterizada por su lirismo desde que en 1986 publicara *Relato con lluvia y otros cuentos*. Por esa fecha Santos Alonso en su estudio sobre *Literatura leonesa actual* ya caracterizaba su estilo por la personal voz que dotaba a sus personajes, sobre todo en tanto en cuanto reflejaban la personal perspectiva de la infancia.<sup>1311</sup> Nicolás Miñambres quien reseñó ese mismo libro, también destacaba dos ejes: en primer lugar, la temática de la soledad humana y, en segunda lugar,

---

<sup>1309</sup> Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1310</sup> Eloy Tizón, *Velocidad de los jardines*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1311</sup> Santos Alonso, “Elena Santiago”, *Literatura leonesa actual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 287-295.

la poetización de objetos prácticos.<sup>1312</sup> Poco después Isabel Paraíso destacaba la virtud de la autora pues “empuja la lengua española hacia parcelas coloquiales de una misteriosa poesía, de una rara fascinación”.<sup>1313</sup> Eladio Cortés en 1990 decía de su escritura: “tiene una prosa llena de imágenes [...] en sus cuentos la acción no es realmente importante”. El estudioso pone énfasis en resaltar uno de los aspectos más llamativos de la escritora consistente en recurrir a las repeticiones ya que: “tienen como objeto el insistir e imponer al lector lo más importante del relato tratado”.<sup>1314</sup> Este mismo aspecto ha sido destacado también por Ángeles Encinar: “reiteración de palabras, exacta en algunas ocasiones, en otras modificando los tiempos verbales, y a veces repetición exacta de frases”.<sup>1315</sup> No es casual esta insistencia por parte de la crítica ya que en 1981 la autora ya había señalado, en una entrevista, que este rasgo era una de sus marcas diferenciales:

El uso de las palabras repetidas en el relato lleva una fuerza. A mí me pide mi forma de hacer o de escribir, en determinados momentos, repetir, insistir, recoger determinada palabra, una frase o un color, como has visto. Insisto porque esa insistencia es como si yo fuera calando en ese personaje o en ese mundo. Es algo no premeditado pero que necesito hacer para mí misma, porque es una manera de dar la fuerza que necesito dar en el párrafo. Es una manera mía. No me lo propongo, no digo: “voy a hacer esto porque es bonito”, no. Es algo instintivo y espontáneo en mí. Al acabar el diálogo y pasarlo a limpio, corrijo muy poco porque yo me he sentido dentro de la obra.<sup>1316</sup>

La escritora reconoce que este estilo tiene una intencionalidad muy concreta: dotar a los párrafos de cierta intensidad. Pero además, Elena Santiago es consciente de la buena recepción de este rasgo que forma parte de su repertorio: “La crítica ha sido muy favorable a mi obra y se han fijado en ese estilo tan particular. Hasta alguien lo ha llamado estilo santiago. Una cosa es repetir y otra repetir cuando se debe hacer para que no sea pesado”.<sup>1317</sup>

---

<sup>1312</sup> Nicolás Miñambres, “Los relatos de Elena Santiago: Claves líricas de la soledad”, de la Concha *et alii*, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 410-411.

<sup>1313</sup> Isabel Paraíso, “La prosa poética de Elena Santiago: *Relato con lluvia y otros cuentos*”, *Ínsula*, 1987, 493, p. 12.

<sup>1314</sup> Eladio Cortés, “Los cuentos de Elena Santiago”, Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Heraiz, L. Teresa Valdivieso (coords.), *Estudios en homenaje a Enrique Ruíz-Fornells*, Erie, Pennsylvania, 1990, p. 107.

<sup>1315</sup> Ángeles Encinar Félix, “Elena Santiago o el cuento lírico”, *Foro Hispánico*, 1997, 11, p. 75.

<sup>1316</sup> Michèle Muncy, “Conversación con Elena Santiago”, *Hispanic Journal*, 1981, 2, p. 135.

<sup>1317</sup> Michèle Muncy, “Conversación con Elena Santiago”, *Ibid.*, p. 135.

Ciertamente, en sus cuentos completos, que ha publicado en 1997 en un resumen de toda su trayectoria, son tantos los ejemplos de repetición que no podemos reseñarlos por completo en estas páginas. Por ejemplo, la autora suele comenzar y terminar sus relatos con una misma frase, lo cual dota al texto de un efecto circular. En «Paca mujer» aparece la misma expresión en la primera y la última línea: “Paca, mujer, carajo, qué chapuza”. Esta frase en boca de un marido quejita y agraviado, resalta no sólo la oralidad del discurso, sino también intensifica el contenido puesto que la chapuza no es otra que el suicidio de su mujer. Por otra parte, repite exactamente las mismas palabras buscando la musicalidad y el ritmo. En el siguiente texto que fragmentado en versos bien podría ser un poema al uso, destaca no solo la anáfora de las primeras líneas, sino también varios paralelismos y polisíndeton.

La niña a callar

La niña a no preguntar

La niña a rezar, a comer bien, a dormir pronto, a saber el catecismo, a obedecer, a no mentir, a ser pura, a no morderse las uñas, a saber saludar, a saber decir adiós, a no hablar muy alto, a no tener pensamientos feos, o palabras, o deseos, o sentimientos. La niña a ser muy, muy, pero que muy buena y vería como así nunca sería feo tener un hijo.<sup>1318</sup>

Al igual que Clara Janés y Eloy Tizón, hablan del origen visual de sus relatos. La escritora localiza la fuente de sus emociones creativas en la sensación del color.

*Usas mucho los colores, y he encontrado también en Ácidos días una gran profusión de imágenes y correspondencias surrealistas muy poéticas, sobre todo en este juego de sensaciones, sentidos y sentimientos dentro del protagonista. ¿Hay ahí una intención de surrealismo, digamos, trascendental?*

No pero ten en cuenta, sin embargo, que al ir yo por la vida, me va impresionando el color, el olor, el tacto. Voy recibiendo en mí misma todas esas sensaciones y luego las vuelco en un personaje, aunque esas percepciones las haya recibido yo insensiblemente. Debo de tener una sensibilidad muy acentuada y a veces me llegan sensaciones íntimas de la gente. Te diré algo sobre los colores. Un color determinado me puede definir un sentimiento, o a una persona.<sup>1319</sup>

De acuerdo con esto, su escritura destaca por ser muy plástica. La escritora ha utilizado la pintura como fuente de inspiración. En su reciente libro de poemas en prosa, *Valladolid desde la noche*, ha colaborado con Justino Díez para ofrecer un volumen que combina fotografías con pequeños textos líricos en torno a la capital vallisoletana, tal y como ya hiciera años atrás con Eduardo Cuadrado en el libro *Ventanas y palabras* (1983).

---

<sup>1318</sup> Elena Santiago, *Cuentos, Ibid.*, p. 169.

<sup>1319</sup> Michèle Muncy, “Conversación con Elena Santiago”, *Hispanic Journal*, 2, 1981, p. 139.



En estos trabajos parte de la imagen para recrearse en su contemplación y transmitirnos sus sensaciones sobre lo observado.<sup>1320</sup> En su estilo su gusto por la pintura se manifiesta en que las imágenes son muy coloristas como vemos en el siguiente texto: “Parecía perdido en algún lugar que no pertenecía a aquel mundo del parque verde, bancos verdes, pájaros – quizá verdes- en un cielo escondido tras los gigantescos árboles. Cielo, pájaros y árboles que existían de día; haciéndose tenebrosa noche en la oscuridad. Una oscuridad que palpitaba en las horas de noche, y que hacía noche del día en cualquier momento”.<sup>1321</sup> Este párrafo, es la antesala de un relato en el cual predominan las emociones visuales: “se sabía una sombra, tan vestida de negro”, “el hombre de la pelliza color pajizo, que arropaba su cabeza lampiña, desolada, con una visera negra de paño que le sombreaba más la oscuridad de su mirada ya ennegrecida”.<sup>1322</sup> Esto provoca que sus cuentos tengan referentes muy pictóricos, próximos al movimiento expresionista, tal y como reconocía en la misma entrevista de 1981:

Yo creo que sí. Lo que ocurre es que al analizar este mundo mío, lo encontramos repetido aun con temas totalmente diferentes. Este mundo que yo veo es tan íntimo que a veces pienso que es mi realidad, una realidad clara que va apareciendo a través de un expresionismo, o a través de un impresionismo. Se termina a veces la lectura sin poder precisar si hay una forma de relato concreta. Yo creo que lo que pasa es que se van acumulando distintas formas que al final se precisan en una, dando quizá esa originalidad que dicen que es mía.<sup>1323</sup>

Como un pintor Elena Santiago somete la realidad a su particular punto de vista. La autora quita importancia a la acción a favor de las emociones. Lo que interesa en sus relatos no es tanto un devenir de acontecimientos externos a los que el personaje se ve sometido o tiene que acometer, sino su desarrollo interior y sus sentimientos. Esto lo podemos ver claramente en «El desencuentro» en el cual la narradora nos habla de su soledad a lo largo de años de matrimonio, en los que no ha logrado romper el silencio de su marido. El

---

<sup>1320</sup> En 2003 ha publicado una colaboración con Pablo Ransa titulada *Lo tuyo soy yo* (Valladolid, Junta de Castilla y León). En esta ocasión el diálogo imagen-texto ha sido el inverso. Basándose en los cuentos de la autora, el ilustrador ha creado unas imágenes que reflejan tanto el argumento, puesto que en la mayor parte de las ocasiones representan alguna acción o momento de los personajes, o el sentimiento anímico. Las diecisiete historias tratan de amor y ausencia, con un claro sentimiento melancólico. El pintor, de acuerdo con esto, acoge con asombrosa sensibilidad las atmósferas de estos relatos en trazados de tonos fríos: grises, violeta o añiles .

<sup>1321</sup> Elena Santiago, *Cuentos, Op.cit.*, p. 57.

<sup>1322</sup> Elena Santiago, *Cuentos, Ibid.*, p. 57.

símbolo que emplea para hablarnos de este sentimiento es la sal de la comida que el médico le desaconseja por temas de salud y que, sin embargo, usa en exceso para que su esposo se fije en ella. No hay apenas acciones sino, sobre todo y por encima de todo, los sentimientos de una conciencia dolorida.

Sus cuentos son líricos porque en la ficción adquieren la capacidad de traer al presente todo un mundo de emociones. Por ejemplo, la narradora de «El cartero no llega» unifica en un mismo momento toda su vida pasada y las expectativas de su futuro: la madre y ella llevan toda la vida esperando una misiva de su padre que desapareció hace treinta y nueve años cuando dijo que iba a América con la promesa de enviarles una carta con sus señales fijas.

A diferencia de los cuentos de Clara Janés que sacaban a la palestra el problema de la identidad del “yo” narrador-lírico, estos relatos no juegan con tal confusión. En la mayor parte de los cuentos identificamos un narrador con una voz muy peculiar adaptada a la manera de hablar de sus personajes. «Un cuento pequeño, hálito de penumbra» trata de una niña que tiene la obsesión de convertirse en ángel o pájaro. La autora mezcla los pensamientos de una mente infantil con una realidad cruda:

Un día, un día torcido, extravagante, tanto que la niña entendió que los gatos deberían andar volando y las nubes haciendo olas y espuma en la playa, las gentes caminando hacia atrás, lo niños escupiendo lo aprendido, los árboles poniéndose zapatos, el tío desembocando en un libro, la ternura cambiando de nombre, el rosario de la abuela escondiéndose en un cajón, escandalizando, madre, tapándose con aquel agujero, y las palabras, todas, de chocolate, resbalando, despeñándose, negras, cubriendo las horas de indigestión, aquel día, tan torcido y extravagante en el que Tina, la Tinilla en su pueblo, se levantó hinchada, por culpa de un soldado, con un niño dentro tan grande que llenó el mundo. Tina, la Tinilla allá por el pueblo de adobe y tiempo, tenía en la tripa al mundo y esto, que era algo prohibido, rompió el caleidoscopio derramándose todos los colores y hasta los días. Aquellos arrodillados en el huerto, se pusieron en pie.<sup>1324</sup>

En este párrafo percibimos otras curiosidades del estilo de Elena Santiago como es la personalización de los objetos, ese rosario de la abuela al que le duele el escarnio de la nieta, y se escandaliza por su embarazo. Por otra parte el chocolate deseado por la niña, adopta connotaciones negativas, al convertirse en las palabras dolorosas, y el caleidoscopio se convierte en símbolo indudable de la niñez que, por el ultraje, se ha roto.

---

<sup>1323</sup> Michèle Muncy, “Conversación con Elena Santiago”, *Op.cit.*, p. 139.

También concede la voz a la primera persona en «Este vivir injusto» y «El ángel malo». En ambos relatos aparece la interioridad de los personajes narradores que comparten unas historias de soledades y sacrificio. En el primer caso una mujer protesta de tenerse que callar todas las cosas que le disgustan y su “supuesta” conformidad choca ante unas palabras que la delatan: “El peso de la espalda me sube hasta la nuca y allí, tañe y tañe, en un dolor insulso, pero que es dolor. Y es por este peso que me ha ido dejando la vida. Vida, que tañe y tañe, como una campana estropeada, sin una fatiga en el sonido. No creas que soy una mujer de esas que se quejan”.<sup>1325</sup> A lo largo del texto encontramos numerosas veces esta expresión “tañe que tañe” ante las quejas del marido, de la madre, y de su propia voz que no es otra la que resuena en todo el cuento. En la segunda historia la narradora se queja del protagonismo que ha tenido siempre su hermana, tetrapléjica. En «El deseo» el narrador es un hombre, Pep, que recuerda la primera humillación amorosa ante una prostituta. En este caso aunque la historia sea la de un niño, es narrada por una voz adulta. Son tres ejemplos en los que la ficcionalidad es innegable a pesar de la primera persona.

En un reciente estudio que Elena Santiago ha dedicado a Miguel Delibes, la escritora resume el objetivo que determina la creación: “Escribir sobre la vida es pulsar el peso de la roca y la levedad de la nube. Ahondar en ella, es encontrar el cántico y el miedo de lo que va aconteciendo. Es dar respuestas a cuanto significa vivir o perderse, conmoviendo hasta lo más tenue. Y es consumir la esperanza de lo encontrado y el temblor de lo perdido”.<sup>1326</sup> De sus palabras percibimos una relación entre literatura, secreto y revelación independientemente del género: “procurando estética y emoción, intento llegar a un encuentro para contar la verdad y la mentira, desde la poesía y la prosa, salvándome de mi propia oscuridad”.<sup>1327</sup> Esta forma de entender la literatura se semeja mucho a la de Clara

---

<sup>1324</sup> Elena Santiago, *Cuentos*, *Op.cit.*, pp. 44-45.

<sup>1325</sup> Elena Santiago, *Cuentos*, *Ibid.*, p. 71.

<sup>1326</sup> Elena Santiago, “Historia de amor y sombra (lectura y reflexión sobre *Señora de rojo sobre fondo gris*)”, María Pilar Celma (ed.), *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2003, p. 197.

<sup>1327</sup> Especial de Nueva Revista el cual se interroga a Miguel Delibes, José Jiménez Lozano, Gustavo Martín Garzo y Elena Santiago sobre su relación con la lengua española: [http://www.nuevarevista.net/2001/octubre/nr\\_articulo77\\_2.htm](http://www.nuevarevista.net/2001/octubre/nr_articulo77_2.htm) (visto el 10 de septiembre de 2008).

Janés, de hecho Elena Santiago ha escrito también varios libros de poemas, incluidos dos volúmenes de poemas en prosa: *Ventanas y palabras* (1986) y *Valladolid desde la noche* (1998). En relación con la poesía la autora opina que el lector puede descubrir el pensamiento del poeta desde una posición privilegiada.

Escuchar o leer al poeta (que es escucharlo también) significa aproximar la emoción de lo creativo. El maestro regala su mundo, mundo incesantemente sentido. Sentimiento y experiencia, ajustándose a la realidad y a cuanto esconde. Lo que cautiva, lo que hace a uno mismo y lo que se va perdiendo. Era encontrarse dentro de un círculo nunca cerrado absolutamente, como el bosque rebosante de ramaje y de sonidos, apretado y pleno, y abierto, sin embargo, a caminos dibujados en cualquier punto. Siempre más que decir, más que apuntar<sup>1328</sup>

En el caso de sus cuentos, aunque no nos encontremos con los sentimientos y experiencias del poeta, la autora emplea un narrador que impone sus reacciones subjetivas. Así en «Realidad (sin fantasía) de una realidad» aparece la un “yo” narrador que representa a una mujer disgustada con la manera en la que se ha desarrollado su vida. Esta voz que nos traslada su desolación desde el primer párrafo: “Tengo un nombre. Desde las mismas aguas bautismales lo tengo. Incluso antes. Desde las mismas aguas de mi madre. Y tengo ese nombre cuando en realidad bien quisiera tener otro. Con otro nombre –y en el nombre otro destino- pudiera haber ocurrido algo distinto a este adiós, a esta despedida sin enmienda posible”.<sup>1329</sup> En conclusión, Elena Santiago localiza su lirismo en dos aspectos: el tratamiento estilístico y retórico y, por otra parte, la proximidad con la enunciación lírica de sus personajes.

---

<sup>1328</sup> Elena Santiago, “Esta tarde, una vida”, Francisco Díaz de Castro (ed.), *Jorge Guillén*, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2003, p. 98.

<sup>1329</sup> Elena Santiago, *Cuentos*, *Op.cit.*, p. 249.

Ana Rossetti ha llamado la atención sobre todo desde su libro *Devocionario* (1986) porque aborda el erotismo desde el punto de vista cultural de la mujer; exaltando la virilidad del amante, describiendo minuciosamente el deseo hacia el cuerpo masculino.<sup>1330</sup> Lo cierto es que desde sus primeros poemas ya manifestaba una continuidad temática que ya resaltó Antonio Núñez en 1986:

*Me ha sorprendido en Los devaneos de Erato, tu primer libro, la espontaneidad de los versos, su frescura, su sinceridad rabiosa y sin concesiones. Y, también, un poco, su monotema. ¿Monotema? El sexo, le digo-. El erotismo. La bisexualidad. Esa insistencia tuya, ese volver a comenzar la cosa desde distinto ángulo.*<sup>1331</sup>

La escritora, por aquellos tiempos, se mostraba sorprendida de que su obra mereciera tanto interés y aclaraba: “no hay en mis poemas intención de escandalizar o de sorprender, porque, para mí, no hay motivo de escándalo en esa materia”.<sup>1332</sup> Desde entonces ha tenido que tratar en numerosas ocasiones, su posición ante el erotismo. En la poesía de Ana Rossetti, la mujer deja de ser el objeto del deseo, como lo era en la tradición petrarquista, para convertirse en sujeto activo, experimentador, preso de los deseos... Uno de los recursos de la escritora es la utilización de un lenguaje ambiguo, donde en ocasiones se hace muy difícil para el lector, cuando no imposible, el poder deducir la identidad sexual del sujeto o del objeto dentro del poema. Otro de los rasgos de su escritura es la sugerencia y la ironía así como la burla que hace la autora de la moral convencional, de los códigos comúnmente aceptados y del sistema ético-moral vigente. En *Devocionario* partía de la imaginería de los santos y los mártires para, de manera casi blasfema, convertirlos en el origen de sueños de lujuria erótica y sangrienta, convertirlos en el detonador de la imaginación incontinente de una niña (la propia autora) que obtiene un placer pecaminoso en la lectura de esas historias.

Sin embargo, en los últimos años su poesía, tal y como ha señalado Tina Escaja, ha dado un giro pasando del barroquismo erótico a vincularse más con la confesión real del

---

<sup>1330</sup> Ana Rossetti, *Devocionario*, Madrid, Visor libros, 1986.

<sup>1331</sup> Antonio Núñez, “Encuentro con Ana Rossetti”, *Ínsula*, 474, 1986, p. 1.

<sup>1332</sup> Antonio Núñez, “Encuentro con Ana Rossetti”, *Ibid.*, p. 1.

placer, aproximándose a la poética de la experiencia tan en boga en la poesía actual.<sup>1333</sup> De hecho, sus textos han sido recogidos en la *Antología de la poesía realista de fin de siglo* coordinada por Germán Yanke.<sup>1334</sup> En las páginas iniciales la escritora nos ofrece una poética de la confusión donde niega gran parte de los tópicos sobre la existencia de la poesía.

No es desfigurar las circunstancias, delicada o violentamente, en una ocupación tan vana –y tan apremiante– como la de enviar una carta a la conciencia. Ni la de inventar un diccionario para todos los instantes del lenguaje. Ni cazar sus momentos para el álbum de las pasiones extinguidas. Ni intentar un shock artificial de los sentidos. No se trata de revelar la última profecía, ni de difundir la primera edición de un código para todos. Ni de predicar la doctrina necesaria, ni de preservar la clave y el misterio de los signos. No es hacer del idioma un esclavo de los vaivenes del corazón. Ni de encerrar en la tipografía el torrente de la sangre. No es la insobornable observación del tiempo, ni la interpretación de la estadística de las palabras y sus funciones, ni su misión es la de establecer un rango entre las sensaciones o la desolación. No es tampoco el instinto de un ebrio que vive en la música de la escritura su propia existencia. Ni la insistente reflexión del que se entrega a escudriñar el propio laberinto. No es mundo carnavalesco y mítico ni un paraíso inarrebatable ni un infierno asegurado. Ni un dulce hombre donde verter las lágrimas. Ni un refugio fiable contra la locura o el hastío. Ni un pacto vitalicio con la belleza. No es un diván donde tenderse para divulgar estigmas y recitar resentimientos. Ni un perchero para colgar cuidadosamente las prendas del estriptís. No es una garantía de salvación, ni un detergente para las miserias ni un desinfectante para las heridas. No es la solución al jeroglífico de la existencia, ni siquiera las instrucciones para acercarse a la meta final.

De verdad que, exactamente, no sé lo que es.<sup>1335</sup>

Estas palabras demuestran el desconcierto de la escritora ante la definición de su propio oficio. Entre estas afirmaciones, renuncia a la capacidad de revelación de la escritura que defendían tanto Clara Janés como Elena Santiago.

Cinco años después de *Devocionario*, ganó el premio *La sonrisa vertical* con su libro de cuentos *Alevosías*. En estas piezas la autora adoptaba el género erótico tradicional, escrito por hombres, y lo trataba desde un enfoque distinto. En lugar de centrar su atención en lo meramente sexual, utiliza un lenguaje más cuidado y metafórico. En el primer cuento, «Del diablo y sus hazañas», el adolescente llamado Bubi nos habla de su inocente descubrimiento de la sexualidad a partir de ricas metáforas pues el pecho se convierte en “aureolas de café con leche”, “botones de caramelo”, “montañitas”, “lentejas”,

---

<sup>1333</sup> Tina Escaja, “Ana Rossetti, poeta mutante: indicios de una trayectoria poética”, *Op.cit.*, p. 33.

<sup>1334</sup> Ana Rossetti, “Poética”, Felipe Benítez Reyes *et alii*, *Los poetas tranquilos: Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Germán Yanke (ed.), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996.

<sup>1335</sup> Ana Rossetti, “Poética”, Felipe Benítez Reyes *et alii*, *Los poetas tranquilos*, *Ibid.*

“guisantes”...<sup>1336</sup> Sin embargo, más allá del estilo poemático, sus relatos no tienen los restantes rasgos que hemos señalado en los otros autores. Estos cuentos presentan historias sexuales desde un planteamiento bastante tradicional en su estructura.

Su siguiente libro, *Una mano de santos* (1997), no presenta el tono lírico destacado por la crítica al no plantear asunto erótico alguno. A pesar de que parte de imágenes, ya que Ana Rossetti se inspira en las pinturas de Paolo Uccello, Zurbarán o Robert Champin el ejercicio de su escritura no consiste en describir las sensaciones plásticas de sus colores o imágenes, sino que recrea con gran originalidad la historia de los personajes retratados, santos y santas que son arquetipos simbólicos y culturales nuestros, y los traslada a un mundo medieval de dragones, de princesas secuestradas que se rebelan contra esa tiranía de gigantes, de codiciosos caballeros, y de ángeles y demonios.<sup>1337</sup> En su prosa se vislumbra el mundo de la infancia, la religión, los deseos y de la fantasía, colindando con el cuento folclórico. Con motivo de la publicación de sus cuentos completos, en donde recogía textos publicados de forma dispersa, la escritora explicó alguno de sus cuentos.

"El reino de Maud" es un texto hecho a partir de una fotografía mía de cuando era niña, estaba en la playa y había hecho un círculo a mi alrededor. Me concentré en el círculo y en su valor simbólico y me olvidé de mí. Es un cuento de aprendizaje, el aprendizaje de una niña ante la vida y las relaciones de poder que se le imponen, el lenguaje del que manda. Lo que importa en ese cuento no son los datos biográficos, que no existen como tales, importa la alegoría.<sup>1338</sup>

Puede que, quizá por eso el relato citado sea el más lírico fuera de los eróticos. La imaginación infantil es la clave interpretativa de una historia, en la que unos niños fantasean y juegan a reconstruir un mundo a caballo entre la realidad y el sueño, pero en el que se repiten a pequeña escala coordenadas y jerarquías calcadas de los adultos. En realidad, para la escritora un cuento puede surgir, como en este caso, de una imagen, de un recuerdo o también de lo cotidiano, tal y como sugiere en la siguiente entrevista:

*¿Cómo surge un Cuento, cual suele ser su génesis?*

Cuando me enfrento a la creación literaria, a la génesis de un cuento por ejemplo, normalmente la idea está, surge a cada momento. La vida cotidiana te está brindando propuestas continuamente; a veces, no tienes una idea concreta, pero sí unas imágenes que debes darles sentido, crear con ellas

---

<sup>1336</sup> Ana Rossetti, *Recuento. Cuentos completos*, *Op.cit.*, pp. 261-271.

<sup>1337</sup> Ana Rossetti, *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997.

<sup>1338</sup> Entrevista de Luis García, “Ana Rossetti” vista en <http://www.literaturas.com/anarossetti.htm> (el 10 de septiembre de 2008).

una atmósfera y poblarlas con personajes que no conoces e intentar averiguar a dónde te llevan. Hay cuentos que han salido de una impresión plástica, simplemente o de la sugerencia de una frase o de una intuición, pero qué más da: la cuestión es darle forma.<sup>1339</sup>

Como concluye en la última frase, lo importante del cuento, más allá del hecho que lo origina, consiste en encontrar la manera de contarlo: “Todo el mundo puede tener conciencia de que los cuerpos caen verticalmente o de que se acorta el camino cruzando una calle en diagonal. Pero hasta que no ha descubierto la manera de formular eso no se ha hecho nada”. Esta búsqueda pone en relación el género con la lírica ya que la autora dice: “Esto vale también para la poesía... para la creación en general. Pero un científico puede contestarte lo mismo, estoy segura”.<sup>1340</sup>

Como vemos, en este párrafo la escritora nos habla más claramente de su poética que en el párrafo aparecido en la antología antes citada. Seguramente la presión del encargo le hace dudar más que su explicación en una entrevista con un estudioso de la materia. De esta manera, frente al desconcierto definitorio que sentía la escritora frente a la poesía, sobre el cuento nos ofrece unas ideas más claras que enlazan con el origen oral del género, asunto del que nos ocuparemos más adelante en otros apartados. La autora relaciona el cuento con su funcionalidad, con la capacidad de explicar el mundo, pero también con la tensión narrativa del conjunto que el autor debe mantener para conseguir la atención de su receptor... En suma, Ana Rossetti tiene una concepción bastante tradicional del género.

*¿Qué es el cuento para Ana Rossetti?*

El cuento es el inicio de un universo mágico. Los cuentos “contados” en la infancia, nos están explicando la realidad de otra manera: desde el placer. Mediante un lenguaje simbólico están poniendo en contacto con otro significante nuestras perplejidades, nuestros miedos, nuestra aún descodificada e incompleta noción del mundo, y nos ayuda a resolverlos y a liberarlos. El cuento nos alimenta de las palabras necesarias para convocar o conjurar.<sup>1341</sup>

Si el relato lírico enlazaba con la suspensión del argumento y, quizá, con una poética más innovadora, el caso de esta escritora nos aproxima a los esquemas de la oralidad. En *Una mano de santos* podemos apreciar la pervivencia de la estructura tradicional. La autora hace un recorrido por la pintura iconográfica, la historia y, ante todo,

---

<sup>1339</sup> Luis García, “Ana Rossetti” (en línea, *Ibid.*).

<sup>1340</sup> Luis García, “Ana Rossetti” (en línea, *Ibid.*).

<sup>1341</sup> Luis García, “Ana Rossetti” (en línea, *Ibid.*).



por la literatura. En «La niña extranjera», como ya hiciera en *Devocionario*, parte de la hagiografía cristiana al recrear la historia de Santa Bárbara. La historia cuenta cómo su padre, para protegerla de las influencias malignas del mundo exterior, la encerró en una torre, a pesar de ello durante ese tiempo se convirtió secretamente al cristianismo. Al descubrirse su secreto, ella no se retractó por lo que fue decapitada por su propio padre que no podía tolerar su conversión. Inmediatamente después del crimen, éste fue fulminado por un rayo. La versión de Ana Rossetti conserva un tono oral desde su comienzo: “Ella era una niña muy muy guapa. Y muy muy inteligente”.<sup>1342</sup> En el proceso de transformación del relato cristino, la escritora cambia la conversión por la alfabetización. Finalmente, el padre ajusticia a su hija por leer libros. A pesar de los cambios, la autora mantiene con el relato tradicional la pervivencia de la moraleja. En este caso la autora aprovecha para intercalar unos comentarios sobre la situación de la mujer en determinados países en los que simbólicamente todavía existen torres y padres vengadores que intentan evitar que las mujeres ganen mayor libertad.

*Elena Soriano*

Elena Soriano definía: “un cuento es una novela condensada; o mejor, que el cuento es la esencia de la novela”, con lo cual destacaba la narratividad por encima de todo.<sup>1343</sup> En realidad la mayor parte de sus relatos cumplen con esta poética. En 1988 publicó su volumen *Tres sueños y otros cuentos* dividido en dos bloques como bien indica su título. El segundo de ellos está compuesto por una selección de relatos de extensión desigual y temática muy diversa, algunos de ellos inéditos y otros ya habían sido publicados en *La vida pequeña: Cuentos de antes y de ahora*.<sup>1344</sup> Sin embargo esos tres “sueños” que dan comienzo al volumen tienen un origen curioso. En el prólogo la autora se esfuerza en distinguir que: “no son cuentos fantásticos ni tienen el menor sentido esotérico o simbólico, al menos consciente. Se trata de auténticos sueños míos reproducidos con toda la fidelidad con que el lenguaje puede expresar lo vivido oníricamente”. A la escritora le ha costado

---

<sup>1342</sup> Ana Rossetti, *Una mano de santos*, *Op.cit.*, p. 145.

<sup>1343</sup> Elena Soriano, [s.t.], *República de las Letras*, 22, 1988, p. 92.

<sup>1344</sup> Elena Soriano, *La vida pequeña*, *Op.cit.*.

darlos a la luz ya que es consciente de las dificultades de su recepción: “sé que el lector medio prefiere las ficciones voluntarias, las mentiras conscientes, los «sueños despiertos» del escritor, artificiosamente elaborados, a los «sueños verdaderos», como estos míos, que yo he vivido real e intensamente –mucho más que mis cuentos y novelas–”. Aunque en estos textos hay verdaderamente un problema con el pacto de lectura: ficción o realidad, fantasía o realidad, en realidad tras estas reticencias Elena Soriano esconde una preocupación, la de ser tomada como una escritora fantástica, por eso dice poco después:

Yo soy –y acaso sea siempre– una escritora de imaginación exclusivamente realista, incluso demasiado razonable, en estado de vigilia. Pero “el sueño de la razón engendra monstruos” y, dormida, mi imaginación es otra, capaz de aventuras más extrañas y absurdas, si bien conservando cierta lógica en la ilación de disparates.<sup>1345</sup>

Estos tres primeros resultado de la plasmación fidedigna de lo que la autora ha visto o experimentado oníricamente. Por poner una pieza de ejemplo, en «Los hijos anfibios» la autora va a visitar a unos amigos que les esperan al borde de la piscina de su casa, ellos llaman a sus hijos para que les saluden, cuando se acercan se dan cuenta de que, a pesar de sus caras de niños, el resto de su cuerpo es el de un pez. Los padres orgullosos hablan de los logros de sus pequeños, sin darle la menor importancia a su peculiar naturaleza. La pregunta con la que se cierra es: «¿cómo parecen todos tan felices?»<sup>1346</sup>

Estos tres textos no resultan representativos de la poética de la autora ya que las dos citas que abren el volumen nos indican que su posicionamiento se aproxima más al realismo del segundo bloque. La primera de Sherwood Anderson dice: “Prefiero contar la vida pequeña de la gente del pueblo a las historias de grandes personajes” y la segunda, de Octavio Paz señala: “El tejido de la verdadera literatura está hecho con los sentimientos y los sucesos cotidianos, en el mundo relativo de cada día: sólo a través de lo relativo y cotidiano podemos entrever lo perdurable”. Ambas conducen a una visión muy orteguiana de la historia. El tema con el que se siente más identificada la escritora es España y su tiempo, desde los años cincuenta hasta nuestros mismos días. De hecho, los cuentos de su primer periodo de creatividad, durante los años cincuenta, destacan por su tratamiento de los asuntos y preocupaciones que latían en el periodo, en la línea de la literatura social.

---

<sup>1345</sup> Elena Soriano, *Tres sueños y otros cuentos*, *Op.cit.*, p. 13.

Todos ellos han escrito bastante poesía, por ello contamos en la mayor parte de los casos con sus comentarios sobre el género lírico que podremos comparar con su poética del cuento.

#### *Características de los cuentos líricos*

A partir de las poéticas de estos autores podemos establecer qué características tienen los relatos líricos. En general, haciendo caso omiso a la diferencia entre la prosa y verso, todos han privilegiado el criterio del lenguaje o estilo poético, es decir, lo lírico radica en el cuidado de la función poética del lenguaje en términos jakobsonianos, a pesar de que, como se ha comprobado, en todos los textos se cuida la expresión. La lírica, desde este punto de vista, optimiza los ecos de las palabras que usa y explota su simbología. De hecho en la poética de Clara Janés, Eloy Tizón y Elena Santiago, para todos ellos la palabra tiene una capacidad reveladora de cosas que el lenguaje cotidiano no puede expresar.

Por otra parte, salvo en el caso de Ana Rossetti, estos cuentos desdeñan el efecto final. En ellos tiene menor importancia la secuenciación de eventos narrativos, es decir la intriga, y el argumento, por lo que se diferencian del relato tradicional entendido como la continuación de los cuentos orales. Para estos tres escritores lirismo y sentimiento de la imagen permanecen unidos en el origen de muchos de sus cuentos. Tras estos textos hay una sensación que luego es seguido de una construcción narrativa. Algunos de los relatos no se pueden resumir como un inventario de sucesos o de anécdotas pues en realidad son una amalgama de imágenes. Esto es debido a que, como dice Carlos Bousoño en la poesía “Lo que se comunica no es (...) un contenido anímico real, sino su contemplación”.<sup>1347</sup> Nos adentramos, pues, en la cuestión de la mirada del poeta ya que, según esto, en el lirismo donde interesa casi tanto lo que el enunciador quiere transmitir como su particular visión y punto de vista.

Como señalaba Fernando Cabo en su introducción a la antología *Teorías de la lírica*, junto a las reflexiones sobre el lenguaje y la forma, muchos han sido los que se han

---

<sup>1346</sup> Elena Soriano, *Tres sueños y otros cuentos*, *Ibid.*, p. 20.

<sup>1347</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, p. 20.

ocupado de la actitud básica del enunciador del texto lírico.<sup>1348</sup> Él mismo ha analizado las particularidades de esta enunciación: la subjetividad, el presente como su dimensión temporal y la soledad o aislamiento del enunciador.<sup>1349</sup> Los relatos más líricos de Clara Janés cumplían estos dos presupuestos ya que, por un lado, todos ellos aparecían impregnados por el discurso del narrador. En ellos el centro era el sujeto hablante y la recreación y comunicación en torno a los sentimientos. Por otra parte la autora también conseguía la contemporaneidad al recurrir preferentemente a las formas de presente. En general los relatos de esta escritora cumplen la teoría de José María Pozuelo Yvancos según la cual la enunciación lírica está caracterizada por la creación de un espacio de indeterminación enunciativa.<sup>1350</sup> En este sentido, la lírica: “no especifica casi nunca la situación de habla, ni el contexto situacional preciso para situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempo. El texto lírico se halla por voluntad de género, y precisamente por su inespecificidad o falta de nitidez en la situación interna de enunciación por mucho menos estructurado y completo”.<sup>1351</sup> Esta postura conlleva una especie de actualización de todas las vivencias contenidas en el poema como “presencia absoluta de un yo ejecutivo”, pero a la vez una subjetivización de todos los objetos del poema.<sup>1352</sup>

En las últimas décadas se ha generalizado la idea de que la lírica requiere el esquema de comunicación de la cita o del monólogo indirecto de un sujeto ficticio, a la manera en que ha sido utilizada la instancia del narrador en los estudios narratológicos.<sup>1353</sup> Sin embargo suele ser corriente la interpretación de lo lírico como el género en el cual

---

<sup>1348</sup> Aunque Fernando Cabo distingue estas dos grandes corrientes, también es consciente de que desde el punto de vista práctico no tienen mucho sentido tales distinciones. G. Agamben et alii, *Teorías sobre la Lírica*, Madrid, Arco, 1999, pp. 10-11.

<sup>1349</sup> Fernando Cabo, “La enunciación lírica y la «actio» retórica”, *Investigaciones Semióticas III, Retórica y lenguajes*, Madrid, UNED, 1990, p. 216.

<sup>1350</sup> José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?”, Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del Poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Ámsterdam, Atlanta, 1998, p. 55.

<sup>1351</sup> José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?”, *Ibid.*, p. 55.

<sup>1352</sup> José María Pozuelo Yvancos, “¿Enunciación lírica?”, *Ibid.*, p. 72.

<sup>1353</sup> Ángel Luis Luján Atienza apunta que las distintas posturas defendidas por corrientes teóricas tan dispares como el formalismo ruso, el estructuralismo y el *New criticism* han ayudado a la consolidación de la ficcionalidad del discurso lírico (*Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco, 2005, p. 23).

habla el propio poeta.<sup>1354</sup> Apuntado este poema del que se ocupa la Teoría de la Recepción, lo cierto es que el lirismo en estos relatos está acentuado cuando parece que nos encontramos más próximos al pensamiento original del autor.

La teoría lírica se ha interesado mucho por el polo del enunciador, también se ha analizado la existencia de una actitud receptora especial. La lírica insta una nueva manera de relacionarse con el lector. Como dirían hoy los teóricos de la comunicación, la poesía lírica es profundamente entrópica, vive en la incertidumbre entre la autonomía del sentido, lo cual revierte en el ocultamiento de la realidad, y la necesidad de transmitir significados. Sin embargo, estos textos están marcados por su forma prosística y la naturaleza del paratexto que les rodea y que marca la interpretación del texto.

#### EL CUENTO Y EL POEMA EN PROSA

Cuando el lirismo prescinde de la expresión versada el cuento colisiona con los límites del poema en prosa. El problema surge ya que por su modernidad, todavía no se han asentado las bases de su definición más allá de la obviedad de que es un género que prescinde de la marca formal característicamente relacionada con la lírica, adquiriendo un ritmo distinto. Además, en el poema en prosa se introdujeron en su interior temas y motivos prosaicos o incluso desagradables, rompiéndose la estética tradicional del poema. Para que fueran posibles todas estas transgresiones hacía falta, sin duda, la llegada del espíritu de la modernidad que autorizaba y legitimaba la libertad creadora.

La pionera en los estudios de este género, Suzanne Bernard, propuso una tríada para su delimitación: integridad (o autonomía textual), unidad y brevedad.<sup>1355</sup> El problema de los tres rasgos de Bernard es que también podrían aplicarse por igual a un libro de aforismos, o cuentos breves por lo cual no nos soluciona su definición. La tríada nos recuerda inevitablemente a los términos que hemos manejado en la definición del cuento. El criterio de la extensión ha sido retomado y reformulado por Pedro Aullón de Haro quien ha dedicado gran atención al poema en prosa. La extensión depende del “grado de

---

<sup>1354</sup> Entre los que defienden la no ficcionalidad del discurso lírico se encuentra el propio autor Ángel Luis Luján Atienza (*Pragmática...*, *Ibid.*).

<sup>1355</sup> Suzanne Bernard, *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'a nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

adecuación”, es decir, el espacio que se estima históricamente que ha de ocupar según el género al que se adscriba. La brevedad está determinada por los usos de una época y cultura determinadas y las expectativas del lector, factores cambiantes y dependientes de las tradiciones.<sup>1356</sup>

Como se ve, en la actualidad se ha concedido más importancia a la pragmática del poema en prosa tanto desde el punto de vista de la intención del autor y el proceso de escritura sin preocupaciones rítmicas, como al tipo de lectura, que implica una estructura en forma de párrafo frente al verso. Para María Victoria Utrera Torremocha desde el punto de vista de la creación y la recepción el poema en prosa: “al tiempo que se vincula al ámbito de la poesía por ciertas características –atemporalidad, autonomía y coherencia significativa en un nivel simbólico, etc-. Asume, gracias al empleo de la prosa, y a los rasgos que se atribuyen tradicionalmente, los valores de naturalidad y autenticidad”.<sup>1357</sup> El ritmo de la prosa permite al autor una prosodia más parecida a la oralidad con el cual podrá encontrar su lenguaje individual alejado del constreñimiento de la métrica y expresar sin trabas las ondulaciones de sus ideas.

Por otra parte, según Pedro Aullón de Haro, el poema en prosa puede tender hacia lo paremiológico, la sentencia o la greguería o bien hacia lo narrativo o ensayístico. Podemos distinguir tres tendencias: la lírica, más cercana al género poético, retoma la temática, el estilo y la presentación formal o paratextual del poema. Hay poemas en prosa que utilizan más los recursos formales del poema en verso como estribillos, repeticiones, expresiones que dotan al texto de una mayor musicalidad. Otra posibilidad es que se aproxime al discursivismo, a la reflexión, e inserte la lógica argumentativa, acercándose al discurso ensayístico. Por último, la tendencia narrativa y/o descriptiva remite directamente a la verbalidad de esas clases de discurso. No obstante, las tres tendencias distinguidas pueden combinarse entre sí.<sup>1358</sup> En este extremo, el poema en prosa se aproxima al cuento muy

---

<sup>1356</sup> Pedro Aullón de Haro, “Las categorizaciones estético-literarias de *Dimensión: género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos*”, *Analecta Malacitana*, 2004, XXVII, 1, pp. 26-27.

<sup>1357</sup> María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 18.

<sup>1358</sup> Pedro Aullón de Haro, “Teoría del poema en prosa”, *Quimera*, 2005, 262, p. 25.

breve por una apropiación paródica de las reglas genéricas de la parábola o la fábula, o incluso del aforismo, la definición, el instructivo, la viñeta y muchos otros géneros extraliterarios. Buen testimonio de la ambigüedad genérica de algunos de estos textos es que en 1998 Joseluís González recogió el texto de Leopoldo María Panero «Blancanieves se despide de los siete enanos» en su antología *Dos veces cuento: Antología de microrrelatos*, un poema aparecido inicialmente en *Así se fundó Carnaby Street* (1970).<sup>1359</sup> Recientemente ha sido publicada una antología que recoge poemas en prosa de los noventa *Campo abierto* y que complementa a la realizada por Benigno León Felipe.<sup>1360</sup> Entre los textos seleccionados hay algunos que sería cuestión de fe definirlos categóricamente como poemas y no como microrrelatos, por ejemplo «Mi familia vive en un castillo...», de Miguel Ángel Bernat, «Debe de dormir ahora» de Rafael José Díaz o «Taller del pintor», de Antonio Jiménez Millán, o los textos de Nacho Fernández. Los editores, sin embargo, se apoyan en la intención y el paratexto y aseguran que todos los textos, incluso los inéditos, fueron concebidos como poemas y no como narraciones o ensayos.

Lo cierto es que los cuentos ultracortos están teniendo mayor predicación que los poemas en prosa. El asunto no está exento de influencias del sistema, como bien señala el mismo Carlos Jiménez Arribas, en un tono muy socarrón. La adscripción de un texto bajo el nombre de “poema en prosa” supone un intento de incluirse en el campo de la poesía lírica con sus inconvenientes: “Lo que quizá nadie le diga es que el verso es y ha sido el salvoconducto, la contraseña para ser admitido en la gran fiesta de la Poesía, algo así como el uniforme homologado, emblemático, garante inmediato de condición poética. Al lado de estos oropeles, la prosa parece lo equivalente a querer entrar en el local con deportivas y, para más INRI, ¡calcetines blancos!”.<sup>1361</sup> Por el contrario, la minificción pertenece a otro sistema, el de la narrativa, dentro del cual está teniendo una gran expansión tanto por parte

---

<sup>1359</sup> Joseluís González, *Dos veces cuento: Antología de microrrelatos*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.

<sup>1360</sup> La antología de Benigno León Felipe recoge a los escritores de poemas en prosa durante el siglo XX hasta los años 90 (*Antología del poema en prosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005). Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas han optado por recoger los autores nacidos a partir de 1950 que han publicado a partir de los noventa, excluyendo a los escritores dentro de la poesía novísima puesto que ya ha recibido suficiente atención por parte de crítica y público (*Campo abierto*, Madrid, DVD, 2005).

<sup>1361</sup> Carlos Jiménez Arribas, “Poema en prosa”, *Quimera*, 2005, 263-264, p. 79.

de las instituciones, público y mercado. En realidad, hay bastantes intereses en la mezcla entre el poema en prosa y el microrrelato pues pocos poetas reciben la misma atención editorial y lectora que los minicuentos de Monterroso.

A pesar de todo, el poema en prosa ha tenido sus momentos. En los años setenta tuvo un gran predicamento cuando los novísimos, y algún autor mayor, lo recuperan: Leopoldo María Panero, Jenaro Talens, José Miguel Ullán, Jorge Urrutia, Andrés Sánchez Robayna y César Antonio Molina, mientras que en los ochenta no tuvo tanto predicamento puesto que en esos años se prestaba bastante atención a la factura del verso. Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas hablan de la renovación que supuso *No amanece el cantor*, de José Ángel Valente (1992): “hasta ese momento, el poema en prosa acostumbraba a ser expresionista, urbano, narrativo, mientras que Valente escribe ya un poema en prosa elegíaco y erótico, y apuesta por el metricismo”. Otro punto importante fue cuando José Ángel Valente ganó el Premio Nacional de poesía con un libro plagado de poemas en prosa, con lo cual demostraba su valoración por las instituciones.<sup>1362</sup> Finalmente, es en los años noventa cuando los poetas españoles empiezan a poblar sus libros de poemas en prosa y así lo han hecho algunos de los autores de nuestro corpus: Eloy Tizón, Elena Santiago, Ana Rossetti... Con los años, lo que el poema en prosa suponía de estética transgresora, se ha ido transformando en un género con sus convencionalismos y tradiciones, ya no es necesariamente un repertorio de juventud ni de hastío. Luis García Montero comenzó su carrera literaria en 1980 con *Ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn*, un primer libro de poemas en prosa, mientras que Juan Ramón Jiménez comenzó en verso y acabó en la prosa.

#### POÉTICAS DEL POEMA EN PROSA

Los poetas están muy acostumbrados a hablar sobre sus creaciones, por eso no nos faltan testimonios sobre su posición ante este género. Los editores de la antología antes citada, Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, les pidieron a sus autores que respondieran

---

<sup>1362</sup> José Ángel Valente incluye poemas en prosa en *El inocente* (1970), *Treinta y siete fragmentos* (1972), *Interior con figuras* (1976), *Material memoria* (1979) y *Mandorla* (1982). Asimismo publicó, compuestos exclusivamente por poemas en prosa: *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992). Sobre estos poemas véase el estudio de Benigno León Felipe: “Los límites del lenguaje poético en José Ángel Valente”, *Quimera*, 2005, 262, pp. 40-45.



a una breve encuesta.<sup>1363</sup> Gracias a este sondeo, podemos extraer algunas conclusiones. En primer lugar, la mayor parte considera que el género permite mayor libertad. Manuel Vilas lo expresa claramente: “El poema en prosa me da un espacio de libertad, me deja escribir bajo un sentido musical ilimitado, me quita las cadenas”.<sup>1364</sup> La prosa, según algunos, es la forma más primaria de expresión sin mediadores entre su interior y el poema. Algo muy parecido a lo que opina Miguel Ángel Bernat: “Los poemas me fueron dados en esa forma. Era la forma más natural, menos artificiosa, que en ese momento encontré para ellos”.<sup>1365</sup> Con estos términos Graciela Baquero dice: “cuando lo hago resulta algo profundamente natural”, puesto que “la prosa es una forma más de versificación que responde a una cadencia específica, y a veces lo que digo tiene esa música”.<sup>1366</sup> Esther Morillas también siente que el poema implica demasiadas normas, demasiadas ataduras: “los versos exigen atención al cómputo de sílabas, unos acentos puestos en su sitio. Pero creo que precisamente por esa tiranía métrica es más fácil escribir en verso: disponemos de un molde que nos facilita el trabajo”.<sup>1367</sup> Así que la libertad prosódica permite una forma más espontánea de expresión con un ritmo distinto. En estos comentarios ya vemos que el principal rasgo diferencial del género es esa musicalidad diferente, tal y como señala Xoan Abeleira:

Eso es todo lo que yo sé sobre el poema en prosa. Que tiene otro ritmo. Y que cada poema en prosa tiene su propio ritmo. De hecho, y para ser del todo sincero, a veces, una vez sucedido y revisado el poema, he intentado darle cierta estructura, fijándome, eso sí, en que fuera la estructura que el

---

<sup>1363</sup> Las preguntas de esta encuesta son las siguientes: “¿Qué te mueve a escribir poemas en prosa? ¿Puedes señalar modelos preexistentes que te hayan parecido de especial relevancia o interés? ¿Qué futuro como forma poética de valía le auguras al poema en prosa? De las contestaciones a la primera pregunta podemos concluir cuál es el impulso inicial del que parten en estas composiciones” (Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Op.cit.*).

<sup>1364</sup> Manuel Vilas en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 393 Los escritores antologados son: Xoan Abeleira, Jesús Aguado, Graciela Baquero, Miguel Ángel Bernat, José Carlos Cataño, Juan Cobos Wilkins, David Delfín, Rafael-José Díaz, Jordi Doce, Nacho Fernández, Agustín Fernández Mayo, Sergio Gaspar, Juan Antonio González Fuentes, Fermín Herrero, Jesús Jiménez Domínguez, Antonio Jiménez Millán, Francisco León, Melchor López, Juan Carlos Marset, Antonio Méndez Rubio, Juan Carlos Mestre, Eduardo Moga, Esther Morillas, Julia Piera, Jorge Riechmann, Ildefonso Rodríguez, Juan de la Vega, Manuel Vilas. Los únicos que no han contestado a la encuesta son: Ángel Campos Pámpano y Vicente Valero.

<sup>1365</sup> Miguel Ángel Bernat en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 73.

<sup>1366</sup> Graciela Baquero en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 63.

<sup>1367</sup> Esther Morillas en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 331.

poema estaba pidiendo –el mejor de los casos- o bien la estructura que a mí me parecía más original, el peor de los casos, casi siempre.<sup>1368</sup>

Entre otros autores el género permite la experimentación, tal y como declara Antonio Méndez Rubio dice: “el poema en prosa me ofrece una oportunidad discontinua y tal vez puntual, pero siempre decisiva, a la hora de trabajar con el lenguaje como en un taller o en un laboratorio de indagación”.<sup>1369</sup> Con gran sentido del humor, Juan Carlos Maestre señala haber llegado a la escritura del poema en prosa por culpa de “La insuficiencia del sistema métrico decimal para averiguar el enigma”.<sup>1370</sup> Llama la atención que, a pesar de que para estos escritores este género parece sinónimo de experimentación, tan solo José Carlos Castaño destaque la posibilidad de que absorba otras formas: “me permitía aventurarme por unos registros imprevisibles que lindaban con el apunte de viaje, la reflexión, la epifanía”.<sup>1371</sup>

Además de la libertad formal, también permite tratar cualquier tipo de tema: “Esa era mi intuición y ese mi proyecto: en la prosa, en el poema en prosa, todo lo vivido y lo leído podían entrar y expresarse más libremente, más eróticamente”.<sup>1372</sup> No es el único, Nacho Fernández opina que “El poema en prosa es una forma más, útil para la escritura en situaciones que, en mi caso, son difíciles de precisar. No sé qué me lleva a escribir en prosa determinados hoy por hoy. Una adecuación entre forma y contenido que se ajusta a la pulsión de algunos de ellos”.<sup>1373</sup> Lo mismo que Antonio Jiménez Millán para quien el género permite tanto elegir el tema como el estilo: “El poema en prosa ofrece alternativas al desarrollo de un tema, hace posible un ritmo diferente, menos sujeto a las pautas acentuales del verso, permite una mayor amplitud narrativa”. Llama la atención esta poética ya que es la única que destaca la dimensión narrativa del género que afecta a la hora de escribirlo pues “debe ajustarse a la fugacidad de una iluminación, al círculo cerrado de una historia

---

<sup>1368</sup> Xoan Abeleira en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 39.

<sup>1369</sup> Jordi Doce en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 284.

<sup>1370</sup> Juan Carlos Mestre en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 299.

<sup>1371</sup> José Carlos Castaño en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 93.

<sup>1372</sup> Sergio Gaspar en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 191.

breve para no caer en divagaciones: ese es, posiblemente el mayor riesgo”.<sup>1374</sup> En este mismo sentido Nacho Fernández explica haber recalado en esta manera de composición que tenía las siguientes ventajas: “El uso de imágenes, la ausencia de retórica lingüística y, en menor medida, la narratividad, resultaron ser un hallazgo y me impulsaron hacia una manera de pensar y elaborar poemas, que en aquel momento y con todas las limitaciones se escribía en ese país”.<sup>1375</sup> Resulta curioso cómo permanecen ajenos al acoso del relato hiperbreve. En realidad, en la encuesta citada arriba, los escritores debían tomar posición sobre el futuro del género, y prácticamente todos le auguran un porvenir lleno de logros.

Entre estas poéticas algunos autores nos hablan de cómo han escogido el género dependiendo del asunto y de su evolución literaria. Así David Delfín nos explica que él lo prefiere por:

El tema. Me explico: al comienzo (1993 en adelante) no fue una decisión premeditada ya que durante la década anterior mis versos se habían ido alargando más y más, de tal forma que, sin quererlo, el esfuerzo lírico que se proyectó en la poesía versificada había mudado a la prosa. Y ese hallazgo, esa concreción de contenido y lenguaje hizo emerger mis poemas dotados de una mayor libertad creativa, incluso de una expresión más imaginativa.<sup>1376</sup>

Mientras que este autor ha llegado al género con el paso de los años, Fermín Herrero lo ha ido abandonando. En sus primeros años quería recorrer nuevos territorios y el género le permitía hacer experimentos desorbitados: “me parecía que la idea tenía muchas posibilidades expresivas inéditas como la mezcla de registros, el dialogismo, la complementariedad, la autoexégesis irónica, la antítesis argumentativa, la «vuelta de tuerca»... que a veces no cabían en el poema suelto”. Sin embargo, con el tiempo, dice haber dejado este objetivo para que otros traten de ser originales.<sup>1377</sup> Realmente, aunque sea un género quizás con menos cultivadores, también se ha consolidado a su alrededor un repertorio de expectativas que hacen necesario conocer bien el molde cultivado, lo cual lleva al siguiente sentimiento antitético expresado por Eduardo Moga: “Sé que el poema en

---

<sup>1373</sup> Nacho Fernández en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 161.

<sup>1374</sup> Antonio Jiménez Millán en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 238.

<sup>1375</sup> Nacho Fernández en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 161.

<sup>1376</sup> David Delfín, en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 119.

<sup>1377</sup> Fermín Herrero en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 213.

prosa cuenta ya con más de dos siglos de antigüedad en la tradición occidental, pero a la vez tengo la sensación de que aún no ha sido suficientemente explorado”.<sup>1378</sup> En realidad, aunque algunos han llegado al poema en prosa por su naturalidad, otros lo han cultivado como parte de un aprendizaje literario consciente. Para Rafael-José Díaz conforme fue ampliando sus lecturas a autores como Cernuda, Rimbaud o Rilke fue aprendiendo que aquello que escribía a veces, guiado por el mismo impulso que cuando redactaba un poema pero que, en cambio, tenía forma prosada, tenía carta de autenticidad.<sup>1379</sup> Del mismo modo, para Jordi Doce fue fundamental encontrar que otros autores que también lo habían cultivado: “El primer impulso, como es obvio, es de emulación, y viene determinado por la lectura de autores que han practicado este género y ofrecen un repertorio de modelos que puede ser ampliado, desarrollado o subvertido a conciencia”.<sup>1380</sup>

## EL CUENTO Y EL MICRORRELATO

Cuando David Langmánovich radactó la entrada “Microrrelato” para el “Diccionario de géneros” programado por la revista *Quimera*, tuvo en cuenta rasgos como la evidente extensión, pero por otro lado, destacó que se trata de un género en proceso de canonización dentro del sistema literario. La base de su existencia consiste no tanto en peculiaridades formales sino en su utilización por los usuarios: público, mercado e instituciones.<sup>1381</sup> Estamos de acuerdo con que el género ha entrado a formar parte del repertorio gracias a la progresiva atención que ha recibido por parte de los medios. En el caso de las revistas especializadas, *Quimera* ha destinado páginas a la difusión de estos

---

<sup>1378</sup> Eduardo Moga en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 317.

<sup>1379</sup> Rafael-José Díaz en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 132.

<sup>1380</sup> Jordi Doce en Marta Agudo y Carlos Jiménez Arribas, *Campo abierto, Ibid.*, p. 145.

<sup>1381</sup> David Langmánovich dice en esta entrada: “En todas las épocas, desde las más remotas, se han escrito narraciones brevísimas, ya sea que fueran autónomas o que se intercalaran dentro de narraciones más extensas. Sin embargo, la conciencia de un género que cultive tales formas, muchas veces subsumidas en el “fragmento”, sólo comienza a insinuarse con el Romanticismo del siglo XIX, pervive de forma un tanto subterránea en el simbolismo, y alumbra definitivamente en las vanguardias surgidas a partir de la segunda década del siglo XX. [...] En las letras contemporáneas el microrrelato se escribe con asiduidad y puede decirse que ha sido legitimado no sólo por la atención de los lectores, sino inclusive por su incorporación a la esfera de la preocupación crítica en ámbitos tanto periodísticos como, sobre todo, académicos” (*Quimera*, 2005, 263-264, pp. 63-64).

minicuentos fruto de las cuales ha aparecido la antología titulada *Ciempíes*.<sup>1382</sup> Esta es una de tantas antologías que han proliferado durante los últimos diez o doce años.<sup>1383</sup> También se puede observar el auge del género en un medio como Internet donde funciona muy bien por su brevedad, de hecho cada vez hay más talleres y concursos en la red.<sup>1384</sup> Por ejemplo, en 2001 *El mundo digital* convocó el primer concurso de microrrelatos en torno a la figura de Francisco Umbral, una iniciativa que pronto dio paso a toda una tradición. Desde ese momento, al hilo de los distintos eventos del calendario, han programado un premio para el mejor minicuento.<sup>1385</sup> Otra iniciativa paralela ha sido la del programa de Juan José Millás en el espacio radiofónico de la cadena Ser, “La ventana”, en donde con una semana de antelación ofrecían un tema para que escribieran los radioyentes sus minicuentos que luego serían valorados y mejorados.<sup>1386</sup> Además de este impacto en los medios, el género se ha

---

<sup>1382</sup> En el mes de febrero de 2003 apareció una sección en la revista *Quimera* dedicada al microrrelato en español, coordinada por Neus Rotger. La revista había dedicado el año anterior dos entregas. “La minificción en Hispanoamérica: De Monterroso a los narradores de hoy”, (2002, 211-212) y “El microrrelato en España” (2002, 222) y también un especial a Augusto Monterroso (2003, 230). La coordinadora de este proyecto junto a Fernando Valls ha dado a la imprenta la recopilación de todas las aportaciones hechas a la revista por treinta escritores en *Ciempíes: Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2006. Los editores, además de reunir 135 textos, pidieron a cada uno de los veintiocho autores una poética con sus ideas sobre este género de nombre y naturaleza polémicos. Por otra parte, ha aparecido el especial “El cuento en red: Estudios sobre la Ficción breve”, publicado en la revista digital mexicana <http://cuentoenred.org> dirigida por Lauro Zavala en el 2000. También contamos con el Monográfico relato hiperbreve de la revista digital dirigida por Jose Ignacio Fernandez ([www.literaturas.com](http://www.literaturas.com) en su número correspondiente al mes de noviembre del 2002) (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1383</sup> En el capítulo tercero ya citamos el auge de las antologías de relatos hiperbreves durante esos años (véase bibliografía).

<sup>1384</sup> Algunos de ellos son [www.ficticia.com](http://www.ficticia.com), que dirige el Dr. Alfonso Pedraza; la mencionada revista [www.cuentoenred.org](http://www.cuentoenred.org), que dirige Lauro Zavala; [www.escrituracreativa.com](http://www.escrituracreativa.com) de Clara Obligado junto al convocado por el Círculo Cultural Faroni [www.literaturas.com](http://www.literaturas.com).

<sup>1385</sup> Con esta convocatoria dio comienzo una serie de concursos en torno a los más diversos eventos como la Navidad (X Concurso, 2002), el día de la madre (II Concurso, 2001), o el día de los enamorados (III Concurso, 2002) para señalar actos culturales como la Feria del Libro (VIII Concurso, 2002), el Premio Cervantes de Álvaro Mutis (VII Concurso, 2002), o bien sobre temas peregrinos como James Bond (IX Concurso, 2002) o la peseta (V Concurso, 2002), o en torno a algunos subgéneros del minicuento como la ciencia ficción, el terror, la poesía o lo erótico (III Concurso, 2001). Es representativa la noticia publicada el 18 de junio del 2002 el diario *El Mundo* publicó en sus páginas culturales esta noticia: “Más de 2.000 textos han participado en el VIII Concurso de Microrrelatos Digitales [elmundo.es](http://elmundo.es), que se ha celebrado durante la Feria del Libro en la edición electrónica de este diario” (Manuel Cuesta, “Ganador del concurso de microrrelatos digitales de [elmundo.es](http://elmundo.es)”: [http://www.elmundo.es/especiales/2001/04/cultura/umbral/plazo\\_finalizado.html](http://www.elmundo.es/especiales/2001/04/cultura/umbral/plazo_finalizado.html), visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1386</sup> Esta iniciativa comenzó en la temporada 2000-2001. En principio el programa estaba dedicado a “contar historias” aunque más tarde, decidieron encargar esas historias a los oyentes. Desde entonces, todas las

consolidado crítica y teóricamente gracias a las aportaciones que diferentes estudiosos han hecho en torno a sus límites genéricos y su historia.<sup>1387</sup>

En cuanto a las características del género, el primer problema es que gran parte de los rasgos que se le atribuyen los comparte con el cuento y derivan de sus reducidas dimensiones.<sup>1388</sup> En cuanto a su definición también plantea muchos problemas tanto sobre su condición genérica y estética como sobre su extensión: ¿qué tan breve puede ser un cuento muy breve? Lauro Zavala ha distinguido entre tres tipos de relatos: el cuento corto (de 1000 a 2000 palabras), el cuento muy corto (de 200 a 1000 palabras) y el cuento ultracorto (de 1 a 200 palabras).<sup>1389</sup> Sin embargo a veces están mezclados unos y otros como por ejemplo en *Los tigres albinos* de Hipólito G. Navarro un volumen ordenado por la extensión o “talla” de los relatos en forma de “un libro menguante”.<sup>1390</sup>

Este género debe cumplir los principios básicos de la narratividad, aunque de una forma concentrada. Todo en él es relevante, casi no hay diálogos o descripciones, no hay referencia a lugares concretos y suele estar narrado con un mismo sujeto gramatical. Su brevedad impide que se pueda perfilar el carácter de los personajes. El minicuento elimina el desarrollo y se apoya en el clímax para generar un desenlace final sorprendente. No explica un suceso, sino que sintetiza y sugiere un acontecimiento a partir de éste. En

---

semanas proponían un tema y seleccionaban, de entre los textos, los que cada viernes, a partir de las cinco de la tarde, se leían en antena. Estos textos también eran publicados en la página web de la emisora, en donde permanecían durante unos quince días. A partir de 2002 *El País* permitió llevar a las páginas de *Babelia* el experimento radiofónico.

<sup>1387</sup> Podemos encontrar trabajos sobre el género en los dos volúmenes dedicados al cuento de Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997 y José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001. También ha favorecido su consolidación crítica y teórica la convocatoria de congresos como el organizado en la Universidad de Salamanca por Francisca Noguerol, durante el mes de noviembre de 2002 y del que salió como resultado último: *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004).

<sup>1388</sup> Irene Andrés Suárez, “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, pp. 87-99.

<sup>1389</sup> Lauro Zavala, “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI, 1-3, pp. 67-78.

<sup>1390</sup> Hipólito G. Navarro, *Los tigres albinos*, *Op.cit.*

general, la acción representa una situación extrema, un momento de tensión máxima, un hecho narrativo que muchas veces es muy visual ya que el tiempo de la narración es muy breve. Por otra parte, cada palabra tiene un papel relevante, incluido el título que da mucha información sobre el relato y que siempre puede guardar una polisemia o remitir a relaciones intertextuales. Lo indudable es se trata de un género que depende de los repertorios previos, de las citas y guiños, fundamentado en el recurso de la parodia, la paradoja y el pastiche. Estos recursos requieren un lector implicado, con sentido del humor, capaz de conocer las referencias y las claves interpretativas. Entre nuestros escritores será muy frecuente la metaficción, la reflexión sobre la propia escritura. Por último, como muchas veces no hay tiempo de dibujar un personaje, se produce la identidad personaje-autor, algo que sucede también en la lírica.

Hasta este momento hemos empleado, indiferentemente, las denominaciones: microcuentos, microrrelatos, minificciones... Sin embargo, para algunos teóricos, los distintos términos definen subgéneros dentro del mismo. Dolores Koch, una de las pioneras en su estudio, a partir del análisis histórico de esta forma, distingue dos manifestaciones: por una parte, los relatos de marcado carácter narrativo, muy semejantes a los cuentos tradicionales (a los que ella denomina minicuento) y, por otra parte, la ruptura de las formas tradicionales que llama relato.<sup>1391</sup> Langmánovich realiza una distinción muy semejante entre microrrelatos (narrativos) y microtextos (aquellos basados en la hibridación genérica).<sup>1392</sup> En una línea semejante, Irene Andrés Suárez diferencia también tres subconjuntos de microrrelatos: los narrativos, los transgenéricos o los teatrales. Estos autores destacan la existencia de una doble corriente dentro del género: la tradición y la subversión. Lo cierto es que el género ha adoptado como una de sus costumbres la ruptura de los géneros ya sea el cuento tradicional (puesto que el lenguaje se vuelve más estilizado y la estructura se ve adelgazada al máximo) o bien otros géneros a través de la parodia y el pastiche. En este sentido Lauro Zavala ha contemplado hibridaciones desde géneros

---

<sup>1391</sup> Dolores Koch, "El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso", *De la crónica a la nueva narrativa*, México, Oasis, 1986, pp. 161-177. En su más reciente trabajo "¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?", la autora sigue insistiendo en la necesidad de diferenciar estos subconjuntos ya que las características de unos no dejan ver las propiedades singulares del género en cuestión (Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes*, *Op.cit.*, pp. 45-51).

canónicos (como el ensayo, el cuento clásico, teatro, artículo, fábula), géneros literarios de extensión mínima (poema en prosa, prosas poéticas, epigrama...), géneros extraliterarios (la definición, diario, confesión), series textuales o subgéneros de la minificción.<sup>1393</sup>

El cuento brevísimo es, pues, la arena ideal donde se bate la moda de la destrucción de los géneros por lo que pone a prueba nuestras maneras rutinarias de leer. Para Noemí Montetes Mairal su capacidad hibridatoria es, precisamente, su principal valor en la actualidad: “Porque probablemente la característica más específica del género del microrrelato sea precisamente esta -como hemos indicado unas líneas más arriba- la seña de identidad, asimismo, más distintiva del siglo XX: el mestizaje entre los géneros, las artes, las disciplinas”.<sup>1394</sup> Aunque, al igual que con el poema en prosa, hay antecedentes premodernos del género en la tradición oral, en forma de fábulas y apólogos, y la literatura didáctica medieval, la modernidad fue, sin duda, el momento propicio para una forma tan fundamentada en la ruptura de la tradición. Por eso Fernando Valls prefiere decir que el origen se encuentra “en el gusto por lo fragmentario que surge con el cambio de siglo (Nietzsche y Schopenhauer son dos nombres imprescindibles), aunque tenga su desarrollo con las vanguardias, como una respuesta a los grandes discursos totalizadores del XIX”.<sup>1395</sup> Durante las vanguardias las revistas empezaron a recoger textos breves ilustrados que

---

<sup>1392</sup> David Lagmanovich, *Microrrelatos*, Cuadernos de Norte y Sur, Tucumán, 2004 (ed. orig. 1999).

<sup>1393</sup> La relación completa de estas hibridaciones es: “a) *Versiones mínimas de géneros canónicos*: como el minicuento clásico, microrrelato (moderno) microensayo, minicrónica, artículo, miniteatro, fábula, metaficción ultracorta, narrativa infantil mínima, narrativa alética mínima, narrativa enigmática mínima. b) *Géneros literarios de extensión mínima*: poema en prosa, prosas poéticas, apólogo, epigrama, ejemplo, soneto, canción, articuento, ecfrasis, haiku, lipograma, y los géneros literarios propuestos por el colectivo OuLiPo (limpnimia, perverbio, panorama, teatro alfabético, tautograma, etc.) c) *Géneros extra-literarios de extensión mínima*: definición, instructivo, entrada de diario, confesión, sistemas oraculares, graffiti, anécdota, viñeta, aforismo, wellerismo, acertijo, parábola, palíndromo, colmo, autorretrato, solapa, reseña, chiste, dedicatoria, prefacio, nota, subtexto, adivinanza, mito, reflexiones filosóficas, juegos verbales. d) *Series textuales*: fractales (minificciones integradas en forma de cuento o novela), bestioarios (alegóricos), hipertextos (interactivos). e) *Subgéneros de la minificción*: greguería (Gómez de la serna), mitología (Roland Barthes), periquete (Arturo Suárez), canutero (periquete de literatura), caso (Enrique Anderson Imbert), varia invención (Juan José Arreola) (Lauro Zavala, “Las fronteras de la minificción”, Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 89-90).

<sup>1394</sup> Noemí Montetes Mairal, “Bazar de ingenios”, aparecido en el monográfico sobre la literatura hiperbreve: <http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002NMontetes.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1395</sup> Fernando Valls, “La «abundancia justa»: el microrrelato en España”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, p. 643.



rellenaban sus páginas culturales.<sup>1396</sup> Sin embargo, es en la segunda mitad del siglo XX cuando el microrrelato llega a su madurez de la mano de insignes cultivadores de la ficción hispanoamericana como Borges, Cortázar, García Márquez, Arreola, Denevi y Monterroso donde ha irrumpido con bastante fuerza. En el siglo XX el microrrelato ya no se trata de un ejercicio de estilo, de una pirueta de agudeza o de un retazo más o menos misterioso de prosa poética. El género se presenta ya como una auténtica propuesta literaria, el instrumento idóneo para definir, parodiar o volver del revés la rapidez de los nuevos tiempos y la estética posmoderna.

Así que, el mejor reflejo de la incorporación de este género al sistema consiste en la cantidad de escritores que lo cultivan en la década de los noventa, entre ellos algunos de los autores de nuestro corpus. Para Quim Monzó o Enrique Vila Matas se trata de un género que utilizan de forma ocasional, puesto que no le han dedicado ningún libro completo, tan solo algunas minificciones esporádicas sortean sus libros de relatos. El autor barcelonés, por ejemplo, combinó en *Hijos sin hijos* sus historias kafkianas de padres que rechazan a sus hijos o hijos que desdeñan la paternidad, con relatos en los que resumía todos sus propósitos en una escueta página. Quim Monzó nos regala con algunas escenas de una página en *El por qué de las cosas*. Nuria Barrios publica su colección junto a sus *Amores patológicos*. Luis Mateo Díez también tuvo que reunir sus *Males menores* junto a *El álbum de esquinas* para que sus minicuentos vieran la luz. José María Merino y Antonio Pereira han recalado en el género en los últimos años. Otros adeptos a estas formas hiperbreves son Javier Tomeo, Medardo Fraile, José Jiménez Lozano o Juan Eduardo Zúñiga... escritores poco conocidos en el mercado editorial aunque con bastante reconocimiento crítico. Como el género todavía no se vende muy bien, las antologías sirven como intermediarias entre los escritores noveles y la publicación. Precisamente en las páginas de estas antologías se dio a conocer la obra hiperbreve de Hipólito G. Navarro. Otros nombres recurrentes en las selecciones son Andrés Neuman o Pedro Ugarte que han convertido la hiperbrevedad en

---

<sup>1396</sup> Se citan las greguerías de Ramón Gómez de la Serna como verdaderos cuentos de apenas una línea, y también Rubén Darío y Vicente Huidobro publicaron minicuentos desde diversas estéticas. Curiosamente, la crítica también cita las greguerías y sus *caprichos* de Ramón Gómez de la Serna tanto como poemas en prosa como precursoras del minicuento. Juan Ramón Jiménez también caminó en los caminos del minicuento. Fernando Valls destaca los *Crímenes ejemplares* de Max Aub... Fernando Valls, "La «abundancia justa»: el microrrelato en España", *Ibid.*, p. 646.

uno de sus emblemas. Por otra parte, algunos de estos textos hiperbreves han sido publicados entre las restricciones de las páginas de un periódico, nos referimos a los mencionados *articuentos* de Juan José Millás y su *Algo que te concierne* o las columnas de *A favor del placer* de Manuel Vicent.

#### POETICAS DEL MICRORRELATO

Hemos encontrado escasas poéticas de estos mini-textos. Así que, para este punto nos hemos basado en las propuestas que los escritores elaboraron para la revista *Quimera* y que han sido recogidas en la antología antes citada *Ciempíes*. En el prólogo los responsables de la edición, Neus Rotger y Fernando Valls ofrecían una definición abarcadora: “un texto narrativo breve -como mucho una página- en el que se cuenta una historia de la manera más concisa e intensa posibles”, y que requiere un lector activo y atento.<sup>1397</sup> Lo cierto es que la definición de los editores da con una fórmula que es lo suficientemente dúctil como para integrar a los más de cien textos reunidos y, al mismo tiempo, lo suficientemente restrictiva como para diferenciarlos de otros géneros cercanos, tanto históricos como naturales.

Entre nuestros escritores encontramos diferentes posiciones. Jose María Merino clama por una definición del género ya que la ausencia de unos límites concretos, y su capacidad por incluir otros subgéneros, lo deja en una situación de indefensión: “Hay quien apuesta por que el género venga a ser un cajón de sastre, lo que lo pondría en conexión con aquellas misceláneas, «silvas de varia lección», «jardines de flores curiosas» de siglos pretéritos, por mucho que otros se empeñen en ver en él el colmo de la posmodernidad”.<sup>1398</sup> Esto refleja que una preocupación por la autonomía del género, de hecho hay quien señala que está en proceso una especie de canonización y así el escritor lo escoge porque es “seducido por sus propuestas transgresoras como por un trabajo abocado a verificar y decantar su tradición, a la vez en antologías, estudios críticos y congresos especializados”.<sup>1399</sup> Este fenómeno, según apunta Ignacio Martínez de Pisón, es un hecho

---

<sup>1397</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Op.cit.*, p. 10.

<sup>1398</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Ibid.*, p. 43.

<sup>1399</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Ibid.*, p. 103.

manipulado por los medios y por los propios autores con el fin de que éste se encuentre en plena vigencia. De este modo:

Si en vez de calificarlo de relato más breve de la literatura universal, hubieran dicho de él que es una revisión de la tradición del haiku o de la greguería, ¿se habría lanzado la gente a escribir haikus o greguerías? Hay algo de papanatismo en todo esto. Lo único que me interesa de esta nueva tendencia es la certidumbre de que todo relato breve puede ser aún más breve. Esa búsqueda de lo esencial, de una economía narrativa y condensación absoluta sí me parece que tiene que ver con el género.<sup>1400</sup>

Sucede que, tanto los testimonios de los escritores, como sus poéticas son muy dispares en consonancia con estas manifestaciones tan dispersas. Como decía Dolores Koch, el problema de englobar bajo el término “microrrelato” expresiones que van desde textos fundamentalmente narrativos, hasta greguerías o fábulas, es que resulta difícil aplicar las mismas características a unos y otros. De los treinta testimonios, tan sólo dos escriben poéticas indicadas únicamente para su obra, la mayor parte tiende a la abstracción, no obstante, unen este propósito con intentar ajustarse a las propias características de sus relatos, que son muy diversas: desde las paradojas planteadas por Juan Pedro Aparicio, o las sentencias de Andrés Neuman. José Manuel Benítez Ariza, haciendo alusión a sus peculiares preocupaciones, se centra en diferenciar la colisión entre: “¿Artículos o relatos?”<sup>1401</sup>.

El problema de los términos para denominar este género aparece trasladado también las poéticas de los autores. En cuanto a los escritores de nuestro corpus, Neuman prefiere “microcuento”, porque conecta con el género tradicional, mientras Luis Mateo Díez opta por “microrrelato” al igual que Hipólito G. Navarro que empezó a emplearlo para deslindarse del modelo infantil. En el extremo opuesto a estos autores, José María Merino rechaza todas estas posibilidades.<sup>1402</sup> Por último, el veterano José Jiménez Lozano dice desconocer el término: “El nombre mismo de microrrelato me es extraño, puedo entender

---

<sup>1400</sup> Amanda Mars Checa, “El cuento perfecto”, *Quimera*, 2002, 222, p. 12.

<sup>1401</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Op.cit.*, p. 241.

<sup>1402</sup> En estas páginas encontramos otras opiniones. Para Antonio Fernández Molina hablar de microrrelato era un uso demasiado técnico, Luisa Valenzuela lo prefiere microrrelato por razones bien distintas, por su capacidad de englobar mayor número de textos puesto que su referencia es mucho más flexible. Guillermo Samperio emplea el mismo argumento pero propone que se use ficción breve. Frente a estas opiniones José María Merino es totalmente indiferente al problema, no le importan el término empleado siempre que no sea utilizado como “cajón de sastre” (Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Op.cit.*).

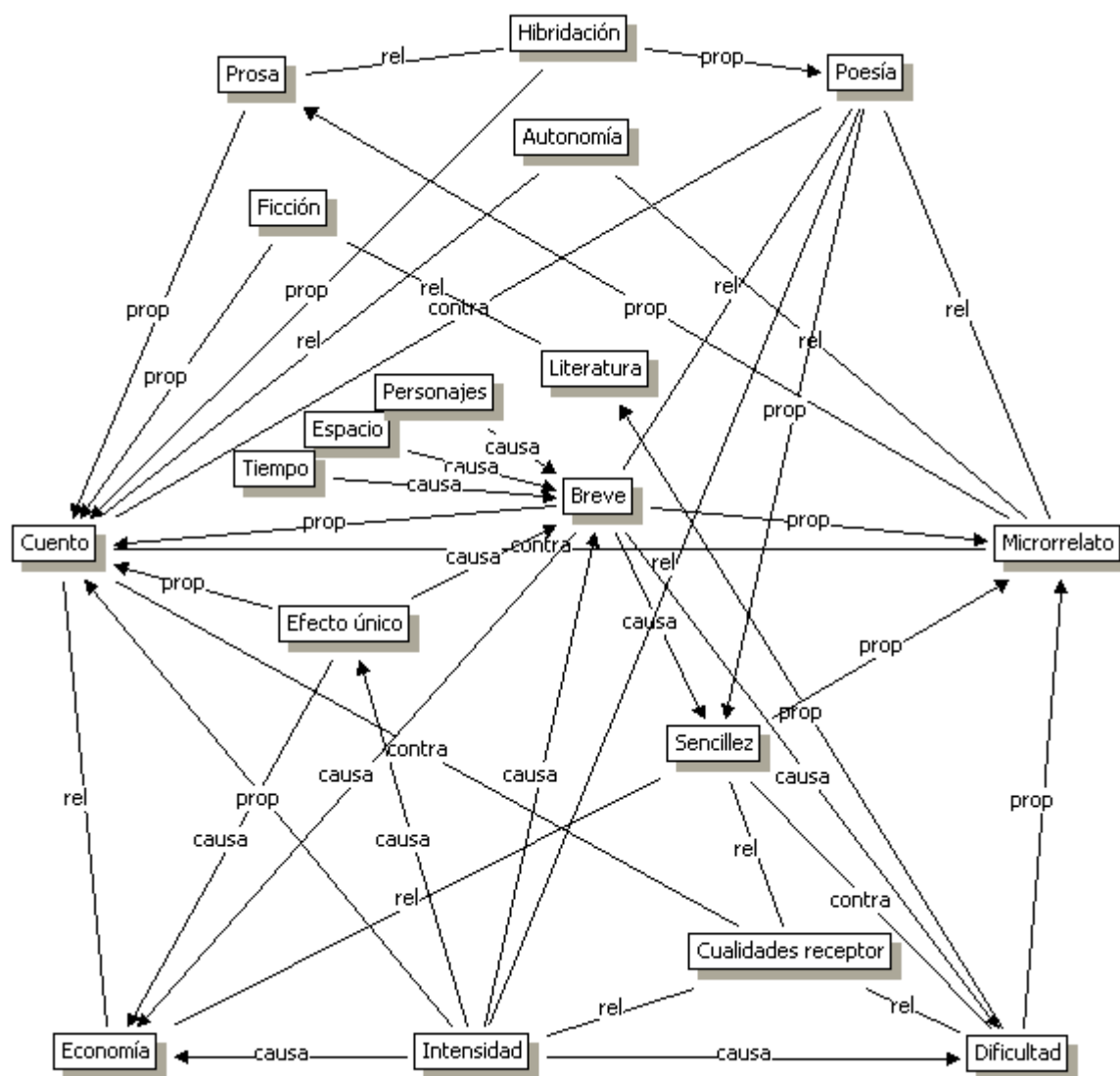
que la teoría literaria, o la necesidad de clasificación denominen así las cosas, incluso entiendo menos que, en un ámbito literario, tenga mucho que hacer una categoría como la *res extensa*, que se puede medir y expresar con dígitos”.<sup>1403</sup>

A la heterogeneidad de formas, responden la diversidad de definiciones, de esta manera encontramos todo tipo de rasgos. Además, al compartir tantas características con el cuento se repiten muchas de ellas por lo que su problemática se convertirá en una cuestión de grado. El esquema resulta, por eso, bastante complejo ya que no se pueden establecer oposiciones como en otros géneros.

---

<sup>1403</sup> Amanda Mars Checa, “El cuento perfecto”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 12.

### Esquema 11



Por ejemplo Guillermo Samperio enumera: “lo poético, el final sorpresa, el humor del negrísimo al blanco; se apuntalará con referencias culturales como la siguiente: «los siete enanitos hacía cola y Blancanieves la paraba»”.<sup>1404</sup> Sin embargo, hemos podido extraer las características más recurrentes en estas poéticas entre ellas, por supuesto, la extensión aunque sigue habiendo disparidad de opiniones. Mientras para Luisa Castro vale

<sup>1404</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Op.cit.*, p. 123.

“una única línea basta”,<sup>1405</sup> para José María Merino “por lo general no superior a las dos páginas, a menudo desarrollada en muy pocas líneas”.<sup>1406</sup> Esta restricción espacial conlleva para Fernando Aínsa otras características semejantes a la poética del cuento: “«brevedad dirigida», en el estilo conciso, en la unidad de acción del suceso concentrado que relata (Borges diría “situación”), en la de la impresión o efecto que provoca, tensión interna y condensación vital, ritmo y pulsación que lo conducen desde el principio al final que lo cierra oclusivamente”.<sup>1407</sup> Estas palabras nos recuerdan los términos manejados por Poe, aunque no es un caso aislado ya que Guillermo Samperio vuelve al criterio del efecto: “lo más que se le puede pedir a una ficción breve es que tenga, como decía Edgar Allan Poe, unidad de efecto, ya sea emocional o reflexivo, o una combinación de ambos”.<sup>1408</sup>

Sin duda, el rasgo hegemónico en estas poéticas es la síntesis de la narratividad a través de la elipsis. Así Andrés Neuman dice: “Concibo el relato breve como una elipsis de su propio desarrollo, como una reducción de sí mismo. La escritura comienza en lo narrado y continúa en sus omisiones, que son las verdaderas decisiones que debe tomar el hacedor de cuentos. El cuento, en este sentido, áspera a una sencillez hermética”.<sup>1409</sup> La elipsis llena de significados al texto, de esta manera emparenta con el tropo de la metáfora o en palabras de David Roas: “La naturaleza del relato es elíptica, alusiva, metafórica, fragmentaria”. Según Juan Pedro Aparicio en este género: “Estamos ante una especie singular de lo narrativo, gobernada por la elipsis y la invención, en la que el humor suele estar muy presente –a veces como pura ingeniosidad-, constituyendo una literatura que podríamos denominar cuántica, por lo mismo que hay una física convencional o aristotélica (de los cuperos grandes) y una física cuántica o de los cuerpos diminutos”. El autor, además de la consabida brevedad y elisión añade la importancia de la risa, del juego, del guiño humorístico con el que un cuento puede abrir su interpretación. Realmente el relato no se

---

<sup>1405</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 43.

<sup>1406</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 43.

<sup>1407</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes: Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2006, p. 131.

<sup>1408</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 123.

<sup>1409</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 287.

puede quedar estático sino que “requiere movimiento” un objetivo cada vez más difícil “en progresión geométrica con cada palabra que le restamos. De ahí la relevancia del título que no sólo distingue sino que guarda una relación dialéctica con el texto”.<sup>1410</sup> La técnica de la alusión consiste en decir menos de lo que está pasando, así para Hipólito G. Navarro el género se parece: “No el rincón del iglú, aunque también, sino la grandísima elipsis donde cabe la vasta y secreta cavilación de toda la especie esquimal hasta alcanzar el fogonazo de esa pregunta”.<sup>1411</sup> Claro que, el responsable de realizar todo el esfuerzo y poner en movimiento el relato es el lector, figura que también es resaltada en estas poéticas, aún es más, para el argentino Raúl Brasca la esencia del género reside en el receptor ideal que merecen estos textos:

No es un lector cualquiera, ni remotamente un poliédrico lector de novelas, ése que necesita varias páginas antes de “acordar” con el texto; tampoco un lector de cuentos tradicionales que, ya lo tiene previsto, en la primera línea aprieta el gatillo y en la última se dispara el arma; es el lector desconfiado y malicioso, el que aun contra toda evidencia sigue interrogando al texto y posterga cerrar el pacto de lectura hasta la línea final.<sup>1412</sup>

Antonio Fernández Molina dice que “exige un esfuerzo importante al lector, pero digamos que es un género par especialista de la lectura, para gentes con un cierto nivel de instrucción”.<sup>1413</sup> Al igual que sucedía con el poema, la función del receptor es encontrar nuevos significados pues, tal y como señala Fernando Aínsa, el microrrelto “propicia en el lector una apertura, un fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad más allá de la anécdota literaria”.<sup>1414</sup>

Llama la atención que, a diferencia de los escritores de poemas en prosa que no citaban la vertiente narrativa del género, casi todas las poéticas del microrrelato citan su relación con la poesía. Antonio Fernández Molina hace mención a su intensidad poética, es decir, a su belleza estilística: “Todo género literario es bello en la medida de la poesía que

---

<sup>1410</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 95.

<sup>1411</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 198.

<sup>1412</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 105.

<sup>1413</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 17.

<sup>1414</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 131.

contiene”.<sup>1415</sup> Con estas palabras el autor sublima una forma estética. Percibimos la proximidad de las poéticas con el sistema del cuento puesto que, del mismo modo que se comparaba éste con el soneto, como había sugerido Azorín, dos autores consideran que el microrrelato es al cuento lo que el haiku a la poesía: la pura esencia. Así Diego Colombek declara: “Estos seres de corta existencia son como haikús extendidos cuyo valor sólo se puede saborear en forma plena al leerlos en voz alta (algo así como una haikústica de la literatura)”.<sup>1416</sup> El microrrelato acaba siendo una amalgama de géneros, incluido el poema en prosa, Juan Romagnoli reconoce de hecho la siguiente dificultad: “En este sentido, me cuesta separar el microrrelato de ciertas formas poéticas orientales, como el haikú, y de los koans de la filosofía zen; si bien no pertenecen a la misma tradición cultural, muchas veces su visión de lo efímero y lo eterno parece filtrarse por entre los silencios del relato”.<sup>1417</sup>

Por último, otro rasgo mencionado es su hibridación, lo que Juan Armando Epple denominaría “su condición transgenérica. El microcuento incorpora elementos expresivos vinculados tradicionalmente a otros géneros, como la lírica, el ensayo, el texto dramático, etc. Esto le da una marcada fluidez semiótica, pero a la vez justifica que algunos textos se hayan considerado indistintamente como pertenecientes a otros géneros”.<sup>1418</sup> Harold Kreimer resume su opinión en la siguiente sentencia: “El minicuento se alimenta de todos los géneros literarios y no literarios posibles”.<sup>1419</sup> Andrés Neuman culmina su poética diciendo: “El microcuento entra en mestizaje con el poema en prosa, con la reflexión breve, con el diario o el apunte, sin dejar a la vez de arrojar un nuevo subgénero, si bien híbrido, identificable”.<sup>1420</sup> Por último, el especialista sobre el género, y también escritor, David

---

<sup>1415</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 17.

<sup>1416</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 249.

<sup>1417</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 225.

<sup>1418</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 105.

<sup>1419</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 189.

<sup>1420</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes, Ibid.*, p. 288.



Langmánovich explica la evolución histórica de este fenómeno que ha convertido al microcuento en un género “que se burla de los géneros”.<sup>1421</sup>

#### SOBRE ALGUNAS POÉTICAS Y TRAYECTORIAS

Aunque se podría pensar que este género, por su modernidad, sería patrimonio de las generaciones más jóvenes, en nuestro corpus lo han practicado algunos de los más veteranos. Por ejemplo, Medardo Fraile en 1998 intecalaba en *Contrasombras* textos de longitud habitual con otros de extensión brevísima, una costumbre que repetirá en su siguiente volumen *Ladrones del paraíso* (1999). Sin embargo, para este escritor estas narraciones forman parte de un mismo hilo narrativo ya que no crea para ellas una poética en consonancia. Afortunadamente, a lo largo de los años sí que nos ha dejado algunos testimonios sobre el cuento, donde podemos apreciar una evolución. En el prólogo a *Cuentos con algún amor* (1954) declaraba: “No sé lo que es un cuento”.<sup>1422</sup> Con esta aserción quería evitar que sus ideas sobre el género al que requiere propiedades tan abstractas como las siguientes: sinceridad, esfuerzo, generosidad, humor... fueran tomadas como un manifiesto. Medardo Fraile defendía o que “el cuento no es necesariamente risueño, pero guarda siempre algo de risa, aunque sea dentro de una lágrima. Si no existiera Dios, habría que inventar un dios para los cuentos, porque son creyentes. El cuento -que nos hace meditar con suavidad y nos muestra el mundo como desde una vidriera policromada- camina con soltura por el corazón y la metafísica”.<sup>1423</sup> Desde entonces el autor ha tomado la costumbre de abrir sus libros con algunas palabras sobre su contenido. Por ejemplo, en el texto con el que comenzaba sus *Cuentos de verdad* (1964) intentaba contravenir la convención de que “siempre han solido ser cuentos de mentira –los infantiles sobre todo – o «historias»”. Con esto apuntaba que el cuento podía tratar no solo de fantasías o cuestiones alejadas de la realidad, sino de lo más cotidiano, por eso: “Si algo seguro caracteriza a los cuentos de hoy es su pluralidad, su identidad con el hombre y los

---

<sup>1421</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Ibid.*, p. 25.

<sup>1422</sup> Medardo Fraile, *Escritura y verdad*, *Op.cit.*, p. 35.

<sup>1423</sup> Medardo Fraile, *Escritura y verdad*, *Ibid.*, p. 35.

hechos de la calle, su aire «corriente». Digámoslo: su verdad”.<sup>1424</sup> Eran tiempos propicios para el cultivo de una narrativa social fuertemente politizada, y aunque Medardo Fraile ha permanecido siempre libre de ser incluido en la nómina de los “sociales”, sus cuentos poseen algunos ingredientes que nos recuerdan a sus coetáneos. En este prólogo Medardo Fraile defiende un relato sin anécdota:

Los cuentos se acercan hoy, más que a la “historia”, a la confidencia fugaz, angustiosa o ilusionada, al ‘timo’ de la entrega, al ser del hombre, al último reducto humano de esperanza o protesta, a la euforia o frustración colectiva, al momento raro pero real, a la soledad pensante al servicio de todos. No ayudan a soñar, sino a realizar. Puede que, para algunos, tengan mala cabeza. Pero tienen buen corazón. Por eso quizá no acaban del todo; porque no acaban cuando acaba el cuento, sino cuando acaba el hombre.<sup>1425</sup>

Estas declaraciones concordaban con las que había hecho para la revista *Interacciones* en 1955, según las cuales el cuento verdaderamente bueno “no se rellena con sucesos. Tiene para cualquier lector una atracción irresistible y aguanta lecturas y lecturas sin apenas ajarse. El buen cuento, como el mundo, como las altas empresas, surge de la nada”.<sup>1426</sup> Su teoría del género, desde una visión poco académica, más propia del creador propone que el cuentista “cuida la vista de su lector, y entre uno y otro le ofrece la ventana de la meditación, le empuja a ver la nube que pasa, el farol que encienden o el cuadro de la pared”.<sup>1427</sup> Realmente sus relatos no cuentan ninguna historia y, por lo tanto, carecen de secuencias narrativas. Para Ángel Zapata el autor vacía el relato de sus requisitos clásicos a través de dos procedimientos: “la ruptura de la linealidad”, por un lado y, por otro, “la destitución de la instancia de la representación a favor de la instancia simbólica, lingüística y netamente temporal, del discurso”.<sup>1428</sup> Algunos de sus textos son meras etopeyas en las que el personaje no hace nada. En estos textos Medardo Fraile jugaba con el estilo y, tal y como años más tarde declaraba en su ensayo “Ochenta cuentos en busca de su autor” en estas primeras narraciones: “Mi tarea era contar, y contar bien, «sacrificando lo insólito a lo

---

<sup>1424</sup> Medardo Fraile, *Escritura y verdad*, *Ibid.*, p. 151.

<sup>1425</sup> Medardo Fraile, *Escritura y verdad*, *Ibid.*, p. 152.

<sup>1426</sup> Medardo Fraile, “El cuento y su categoría literaria”, José Luis González (sel.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, p. 101 (ed. orig. *Informaciones*, 22 de octubre de 1955).

<sup>1427</sup> Medardo Fraile, “El cuento y su categoría literaria”, *Ibid.*

<sup>1428</sup> Ángel Zapata, “La ternura del nómada: Una introducción a la poética de Medardo Fraile”, Medardo Fraile, *Escritura y verdad*, *Op.cit.*, p. 19.

eficaz», como dijo Borges, sin olvidarme ni un instante de las demandas más genuinas y definitorias del cuento: la amenidad, interés”.<sup>1429</sup>

En los últimos años el autor ha perdido el hábito de prologar sus colecciones por lo que carecemos de guía alguna sobre su libro de minificciones *Contrasombras*. Sin embargo, en una reciente entrevista explica su evolución hacia las formas mínimas por una defensa de la anécdota ya sea expresada en cuarenta páginas o un par de líneas. En sus cuentos, a veces el argumento se adelgaza hasta casi desaparecer, como si lo importante estuviera fuera de lo que se narra: “Creo que el lector tiene que buscar lo esencial del cuento, que pueden ser dos frases, pero que tienen que estar abrigadas por el resto. No hay que contar todo, contar todo es el modo de aburrir a la gente”.<sup>1430</sup> En este libro el autor combina diversos tonos y técnicas, como bien señala su título, con luces y sombras, por eso quizá juega a combinar extensiones. La metáfora que aparece en la portada, en realidad se refiere al contenido del texto puesto que el autor busca oponer luz de choque a las fuerzas negativas de nuestra sociedad, sus relatos tienden siempre a acrecentar en el lector la comprensión y el amor. En estos textos, con cierta influencia del gran Ramón Gómez de la Serna logra, a pesar de la parquedad de palabras, trascender el argumento. Su tema, no obstante, sigue siendo la sociedad española aunque a veces también trata ambientes ingleses o escoceses.

Al igual que Medardo Fraile, Juan Eduardo Zúñiga tampoco nos ha dejado escrita una poética sobre la hiperbrevedad a pesar de que recaló en el género con *Misterios de las noches y los días* (1992). Este volumen suponía dos cambios de rumbo simultáneos en su narrativa dirigiéndose hacia el mencionado microrrelato y también hacia lo fantástico. De esta manera se sumaba a dos tendencias vigentes en los noventa, mucho más actuales que el memorialismo en el que se inscribían tres de sus volúmenes de cuentos. Sus microrrelatos tienen mucho que ver con las leyendas del romanticismo, un buen ejemplo de este tipo de relatos es el titulado «El ángel» en el cual una mujer solitaria se enamora de la estatua que corona la columna de una gran plaza. Son sus historias fantasmagóricas, en las que abundan

---

<sup>1429</sup> Medardo Fraile, “Ochenta cuentos en busca de su autor”, *Lucanor*, 1994, 11, p. 141.

<sup>1430</sup> Entrevista de Ángel Vivas a “Medardo Fraile”, *Muf@ce*, 194, 2004 visitado en: <http://www.map.es/gobierno/muface/p194/perfil.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

los temas propios de la literatura gótica: los castillos lúgubres, carros que llegan sin cochero, mujeres que se convierten en cenizas al tocarlas... Por otro lado, estos textos no alcanzan el extremo de la hiperbrevedad, en su mayoría tienen tres páginas, a veces dos o una, por lo que no tienta los límites del lector, en general sus historias tienen una introducción, núcleo y desenlace bien desarrollados, en las que no domina tanto la incompletad que ha de suplir el lector, sino la inquietante sorpresa final. Estos cuentos le permiten a Zúñiga experimentar con un subgénero que ha tratado poco en su obra pero sobradamente conocido por los lectores por su larga tradición. El autor, por tanto, no concibe estos relatos de manera diferente a sus narraciones más extensas.

José Jiménez Lozano, como citamos arriba, tampoco ha entendido nunca a los que se esforzaban por deslindar un subgénero diferente. En *El grano de maíz rojo* (1988) y en el irónico título *Los grandes relatos* (1991), lograba resumir una historia en dos o tres páginas aunque para él sus ficciones brevísimas forman parte del mismo impulso narrativo cada vez más condensado. Claro que, cuando publicó las breves narraciones de *El cogedor de ancianos* o *Un dedo en los labios* los editores sí que se esforzaron por inscribirlos en la corriente de la hiperbrevedad. El primer libro era presentado como: “cien narraciones cortas, cortísimas: casi el tiempo de un suspiro solamente. Y un suspiro, un guiño, una sonrisa, una compasión o una alegría por las cosas que les ocurren a los hombres, y ahí se cuentan con las menos palabras posibles”.<sup>1431</sup> Estos textos trataban el tema de la guerra civil, por ejemplo la historia de un cura que evita un fusilamiento o un hijo que asiste al juicio contra su padre al que condenan. En general presentaban una visión diferente de la contienda que nos recuerda el cubismo por la fragmentación en breves escenas o facetas del desgarrar de una sociedad. Para Nuria Carrillo, José Jiménez Lozano logra mostrar “la punta del iceberg” de un drama.<sup>1432</sup> En el segundo libro, se ocupaba de numerosos retratos femeninos a modo de catálogo de mujeres. Muchas de estas historias tienen un origen bíblico (María, Lot, Abigail, Tamar, Bethsabé, etc.)... Son a veces pequeñas escenas en las que transcribe una conversación o bien refleja la lucha por la supervivencia. De esta

---

<sup>1431</sup> José Jiménez Lozano, *El cogedor de ancianos*, *Op.cit.*

<sup>1432</sup> Nuria Carrillo Martín, “Todo con muy poco o los microrrelatos de José Jiménez Lozano”, *Quimera*, 2002, 222, p. 37.

manera, en la contraportada aparece relacionado con la lírica (“en un decir que convierte cada relato en un poema”) y otros géneros (“He aquí, juntos, parábola, fábula, historia y poesía, retratos llenos de amor y compasión, donde respira la incomparable sensibilidad de José Jiménez Lozano”).<sup>1433</sup>

A diferencia de los tres narradores citados, Javier Tomeo se encuentra entre los pocos escritores que han publicado libros enteramente compuestos unos microrrelatos que llevan hasta sus últimos términos su condición hibridatoria, tal y como vamos a ver.

Sus *Historias mínimas*, aparecidas en 1988 y reeditadas en 1996, tenían una curiosa naturaleza a medio camino entre lo teatral y lo narrativo que dificulta su adscripción genérica. Constaba de pequeños diálogos protagonizados por personajes absurdos, parejas de caracteres introducidas por breves acotaciones o didascalias.<sup>1434</sup> La proximidad de su narrativa con lo teatral es una de sus tendencias sobre las que se ha visto obligado a reflexionar. El origen de dicha similitud con lo dramático no se debe a que conciba sus obras para ser representadas, sino porque le interesan los espacios únicos, tan frecuentes en la escenografía contemporánea y la creación de un universo a partir de la comunicación entre los personajes.

Mis novelas son casi siempre cerradas. Es decir, ocurren en espacios cerrados, en una habitación, un despacho, una ciudad vacía, un teatro. Normalmente, hay un personaje central que habla y, naturalmente, hay otro que le responde. Hay una réplica, una contrarréplica, y poco a poco los personajes, a través de sus diálogos, van configurando todo un universo, y hablan sin ninguna inhibición. Diciendo lo que sienten, que más o menos puede coincidir con lo que siento yo, pero no necesariamente.<sup>1435</sup>

---

<sup>1433</sup> José Jiménez Lozano, *Un dedo en los labios*, *Op.cit.*

<sup>1434</sup> José Ignacio González Hurtado ha investigado la procedencia de estos relatos, la mayor parte de ellos fueron compuestos tres décadas atrás para ser rescatados en 1988. Javier Tomeo conoció el éxito tras la publicación de *Amado monstruo*, a pesar de que años antes había dado a la luz dos de sus mejores obras: *El castillo de la carta cifrada*. La novela de 1985 supuso que comenzaran a conocerse sus anteriores libros y a publicarse, con una periodicidad sorprendente, sus nuevos textos llegando, en 1990, a dar tres diferentes entregas. Según el investigador esto hace suponer que el autor retomó materiales creados con anterioridad, tal y como sucedió con sus *Historias mínimas*. (“Las *Historias mínimas* de Javier Tomeo”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, p. 678).

<sup>1435</sup> Ángeles Encinar, “Espejos de Javier Tomeo”, *El Urogallo*, 1994, 97, p. 17.

Insertos entre estos diálogos, Javier Tomeo introduce, no obstante, algunas didascalias, que explica tanto por su función creacional de un tiempo y un espacio, como un paréntesis para la reflexión del lector: “Muchas veces, para que el lector descanse, como recurso casi técnico y también para situarle en el mundo donde están dialogando esos personajes, hago referencias a la materialidad de las cosas que rodean a estas dos personas”.<sup>1436</sup> Por último, el autor apunta a otra característica que hace posible la representación teatral de sus textos: “porque ofrezco una situación dramática. Mis novelas carecen de argumento entendido como se entiende tradicionalmente: planteamiento, desarrollo, desenlace, historias complicadas, estructuras muy complejas. Además, hago breves referencias que también son pistas para el montaje, para la puesta en escena de la obra”.<sup>1437</sup> Los relatos de sus *Historias mínimas* recogen esta poética de los géneros destilándola a su esencia ya que cumplen los requisitos de lo teatral, de hecho en principio iban a ser presentados con el título *Microteatro psicopático*.<sup>1438</sup> Gracias a la flexibilidad del género hiperbreve que suele basarse en la perversión genérica, ya sea poemática, ensayística, narrativa o, en este caso teatral, puede inscribir estos textos en el sistema narrativo en lugar del teatral (que tiene un círculo menor de lectores).

Siguiendo este mismo modelo el autor ha publicado su *Bestiario* (1988) y *Nuevo Bestiario* (1994), en los que con un soporte esencial basado en el diálogo, adapta el género medieval para inventar pequeñas entrevistas con animales humanizados cargados de toda la simbología que la tradición les ha ido dotando. El autor, ha señalado sentirse fascinado por el monstruo durante una etapa de su trayectoria ya que “es una metáfora, es una vía de perfeccionamiento interior; está ahí para que aprendamos a amarlo, para que nos sintamos menos disconformes con nuestras pequeñas anomalías de burgués”.<sup>1439</sup>

---

<sup>1436</sup> Ángeles Encinar, “Espejos de Javier Tomeo”, *Ibid.*, p. 18.

<sup>1437</sup> Ángeles Encinar, “Espejos de Javier Tomeo”, *Ibid.* p. 18.

<sup>1438</sup> Javier Tomeo explicaba en una entrevista este caso: “Recuerdo que escribí una serie de cuentos, publicados por Mondadori, Historias mínimas, cuyo título de trabajo era «Texto psicopático»” (Ángeles Encinar, “Espejos de Javier Tomeo”, *Ibid.* p. 16).

<sup>1439</sup> El autor, de hecho, había publicado una novela titulada *Amado monstruo*. Estas declaraciones aparecen recogidas en la entrevista: [s.a.], “Javier Tomeo” <http://www.el-mundo.es/magazine/num139/textos/tomeo1.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

Javier Tomeo no ha dejado de sorprendernos con sus híbridos, en *Patíbulo interior* sorprendió con un nuevo género, a caballo entre el humor gráfico y el epigrama. Aunque había ilustrado la edición de algunos de sus libros, *Zoopatías y zoofilias* (1993) y *El alfabeto* (1997), la faceta del dibujante de Javier Tomeo era casi secreta.<sup>1440</sup> Si en *Zoopatías* se parecía a *La Oveja negra y demás fábulas* de Monterroso (1969) en *Patíbulo interior* recuerda ese *Movimiento perpetuo*, cuya primera edición estaba construida con una parte gráfica (una mosca se posaba en las distintas páginas con diferentes tamaños y posiciones) y una literaria. El autor denomina este invento “reflexiones gráficas con un comentario adicional”. Algunos de estos textos son más parecidos a viñetas con vida propia, a las que la agudeza del escritor saca punta. El autor repite algunos de los animales de su bestiario particular a los que pone a dialogar con los humanos, sembrando la duda sobre la condición humana. Los defectos físicos como las orejas de soplillo, unos bigotes ridículos, unas corbatas impresentables, un cuello de jirafa que estropea un buen tipo, dos pelos solitarios en la soberana cabeza de quien se cree afortunado aparecen dibujados en las imágenes que acompañan a sus comentarios. En estas reflexiones gráficas sus escenarios narrativos son el campo abierto, las calles de la ciudad, con soles brillantes, que recuerdan dibujos infantiles.

Antonio Pereira, desde su primer libro de cuentos *Una ventana en la carretera* (1967), la narrativa de Antonio Pereira ha ido adelgazando hasta culminar, en 1991 con sus *Picassos en el desván* donde algunas de sus narraciones no llegan a una página. Esta evolución no ha pasado por alto entre los críticos de este modo cuando le preguntaron: “*Tus cuentos son breves, ¿lo bueno si breve, dos veces bueno?*” Antonio Pereira contestó sin duda: “Hay en mis cuentos, de todo. Últimamente tiendo mucho a la brevedad, pero pienso cuidarme porque tampoco el cuento puede quedarse en el chasis”.<sup>1441</sup> Sin embargo, el autor con bastante sorna se ha mostrado indiferente ante las divisiones de la brevedad en diferentes subgéneros.

Soy un modesto cultivador –o cultor, si ustedes lo quieren más breve- de un arte breve, y comprometido, donde todo resulta aleatorio: desde la propia denominación, que será cuento,

---

<sup>1440</sup> Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*, *Op.cit.*, En *El alfabeto*, las letras cobran vida y el autor las ilustra con sus dibujos (Zaragoza, Xordica, 1997).

<sup>1441</sup> Encuentro digital entre los lectores y Antonio Pereira para *El Mundo* el 3 de enero de 2001: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/01/168/> (visto el 10 de septiembre de 2008).

narración, relato, historia corta, según le pite al dicente, hasta lo meramente instrumental de la extensión, que oscilará entre una línea (ya es un tópico sacar el dinosaurio de Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”) y decenas, a veces muchas decenas de páginas.<sup>1442</sup>

Sus cuentos brevísimos en realidad parten de una misma manera de hacer únicamente diferenciada por su depuración. Lógicamente, el autor no ha modificado ni especificado sus opiniones sobre el cuento para adaptarlas al subgénero hiperbreve. Así su poética es la misma que resume en el prólogo a *Me gusta contar*, una especie de decálogo donde con bastante sentido del humor, nos habla de los requerimientos periodísticos:

Maduros periodistas o jóvenes periodistas en prácticas suelen pedirte una definición del cuento. A veces habré dicho razonablemente que es el resultado de saber una buena historia y saber contarla con brevedad e intensidad; otras veces, que escribir un cuento supone una salida para un golpe de mano que fracasa si se lleva exceso de munición. Esta última gusta más y suelen ponerla en el titular. El caso es que definiendo una modalidad literaria que me apasiona y que les viene como anillo al dedo a los lectores de nuestro tiempo, sobre todo si son lectores interactivos, casi compinches del fabulador...<sup>1443</sup>

En estas líneas insinúa que su respuesta no siempre es homogénea, que dependerá de las circunstancias aunque parece estar bastante de acuerdo con esa poética del relato poeniana basada en la brevedad, intensidad y el efecto. Mientras que en las líneas de arriba el autor utiliza la metáfora del “golpe” para hablar del resultado del cuento, en otra ocasión, Antonio Pereira piensa en la creatividad como “un chispazo que puede producirse en cualquier parte y ser atrapado en unas pocas palabras sobre un papel de fortuna, a veces sobre la servilleta del bar”.<sup>1444</sup> Su forma de componer los relatos no dista mucho de aquella minuciosidad de recursos que es propia tanto del género breve como del hiperbreve, pues en ambos la intención es la misma: atraer y conquistar al lector.

En la brevedad del cuento todo importa. El resultado de un cuento, su eficacia, se logra con pequeños guiños de ojo, con recursos verbales mínimos pero muy intencionados, y da lo mismo que el lector no los capte de una manera plenamente consciente. Casi siempre –siempre, cuando el cuento es bueno–, esas arterias, digamos, del narrador están trabajando sinuosamente al destinatario en busca del efecto final.<sup>1445</sup>

Antonio Pereira en *Picassos en el desván* mantiene en vilo al lector intercalando textos brevísimos (en total siete) con sus narraciones más extensas. Con esto logra un cierto

---

<sup>1442</sup> Antonio Pereira, “Reflexiones de un escritor de cuentos”, *Op.cit.*, p. 167.

<sup>1443</sup> Antonio Pereira, *Me gusta contar*, *Op.cit.*, pp. 9-10.

<sup>1444</sup> Antonio Pereira, “Reflexiones de un escritor de cuentos”, *Op.cit.*, p. 169.

<sup>1445</sup> Antonio Pereira, “Reflexiones de un escritor de cuentos”, *Op.cit.*, p. 169.



ritmo que hace que el receptor esté al acecho porque puede que el próximo texto acabe en la siguiente página, no puede perder la atención. Llama la atención que precisamente, tres de ellos contengan reflexiones metaliterarias. El mismo texto que titula el libro tiene como protagonista a un escritor que encuentra un magnífico argumento en una breve noticia del periódico, sin embargo, él ignora todas sus posibilidades. En «Lenta es la luz del amanecer en los aeropuertos prohibidos» bromea sobre el papel de “poeta inspirado” que sólo ha llegado a escribir una línea. Los restantes van desde la imagen recreada («La violinista» o «La esquila») al ambiente fantástico («El escalatorres» y «Los pasadizos»).

Por último, apuntar que Pereira ha utilizado también la brevedad en uno de su híbrido entre autobiografía y ficción titulado *Cuentos de la Cábila*. Aunque el escritor se ha esforzado por distinguir ese personaje que protagoniza sus abundantes relatos con él mismo. Entre esos fragmentos, el lector puede reconocer varios detalles de la vida del autor, entre ellos la susodicha “Candamia” es el barrio donde residía de joven. Sin embargo, la lectura referencial no es más que una broma pues, en el siguiente relato juega con su identidad de escritor famoso.

#### EL RECONOCIMIENTO

A un chico de la Cábila que llegó a literato lo hicieron Hijo Predilecto cuando era mayor y le blanqueaba la barba.

Una noche pasaba el puente con un convecino que no tenía diploma honorífico y pensó que si un ventarrón los tirara al río, el predilecto sería el primero que salvaría.

La injusticia se le hacía insoportable, pero lo alivió el recuerdo de que en todo el barrio, él era el único que no había aprendido a nadar.

El libro apareció en una colección de memorias llamada los *Libros de la Candamia* coordinada por Antón Díez, hermano de Luis Mateo Díez quien, a su vez, había dado a la luz sus *Días del desván*. Estos textos, narrados desde la memoria de un niño de posguerra, tienen como escenario el espacio simbólico del Desván, es decir, el lugar de la imaginación infantil donde se inventan a un muerto, Ciro, con el que comparten sus ensoñaciones. Luis Mateo Díez ha sido el primero de los “sobrinos de Diego Ordás” en recalar en el cuento hiperbreve. En 1993 logró sorprender a sus lectores con *Los males menores*, un libro con dos partes. La primera se titulaba *Àlbum de esquinas* y era un compendio de cuentos de asunto adolescente que, años más tarde, han sido merecedores de ser recogidos en *El*

---

<sup>1446</sup> Antonio Pereira, *Picassos en el desván*, *Op.cit.*

*pasado legendario*, un libro donde se ocupa de retratar la doble cara de la leyenda: personal y colectiva. La segunda parte, que es la que nos interesa, está compuesta de treinta y ocho microrrelatos. Los textos incluidos en *Los males menores* guardan en común ese parentesco intrínseco con el cuento puesto que en ellos se dibuja siempre lo narrativo. Por ejemplo, nos carcome la duda de qué puede suceder después de que su protagonista se despierte y encuentre a todos sus invitados asesinados en el jardín. El siguiente minicuento nos muestra cómo en pocos párrafos se puede plantear todo el misterio de lo fantástico y lo extraño. Se trata de un relato en busca de la sorpresa final.

#### EL POZO

Mi hermano Alberto cayó al pozo cuando tenía cinco años.

Fue una de esas tragedias familiares que sólo alivian el tiempo y la circunstancia de la familia numerosa.

Veinte años después mi hermano Eloy sacaba agua un día de aquel pozo al que nadie jamás había vuelto a asomarse.

En el caldero descubrió un a pequeña botella con un papel en el interior.

“Este es un mundo como otro cualquiera”, decía el mensaje.<sup>1447</sup>

En varios de ellos consigue la ambigüedad de significados gracias a la simultaneidad de dos acciones posibles: pasado y presente se unen en «Sabiduría» donde el narrador recuerda aquella vez que se perdió siendo niño, una sensación que anciano le recuerda en extremo su vida. El caso más claro es «El crimen» donde mientras el narrador mata a una mosca, su vecino mata a una mujer. El texto concluye: “-La he matado- dijo mi vecino / -Yo también –musité para mí sin comprenderle”.<sup>1448</sup>

Todos estos relatos están ubicados en un presente indeterminado, como ya dijimos en la brevedad no hay demasiado espacio para especificidades. Sin embargo, en dos casos la cronología donde se desarrollan los hechos resulta representativa. En el primer de ellos, «En el mar» tenemos la trágica descripción de una plaga a bordo vista desde la mirada de un grumete. En el «El abrigo» aparece simbolizada toda la pobreza de unos años, 1956, tal y como aparece especificado. Se trata de una pieza de ropa que ha pasado de familiares a familiares y cuya ruptura implica la ruptura de todo un bien indispensable.

---

<sup>1447</sup> Luis Mateo Díez, *Los males menores*, *Op.cit.*, p. 160.

<sup>1448</sup> Luis Mateo Díez, *Los males menores*, *Ibid.*, p. 126.

Por otra parte, están protagonizados por una primera persona. Resulta llamativo, en este sentido, el quiebro en la identificación del “yo” narrador en «El sueño», de indiscutible reminiscencia monterrosiana, puesto que acaba siendo en realidad un animal: “Soñé que un niño me comía. Desperté sobresaltado. Mi madre me estaba lamiendo. El rabo todavía me tembló durante un rato”.<sup>1449</sup> Pero este no es el único caso en el que aparece un narrador peculiar, Luis Mateo Díez trata en varios cuentos el tema de la muerte de ahí que varios de sus textos jueguen, precisamente, con la identidad de un narrador que en realidad ha fallecido. Lo misterioso de sus sensaciones es la clave de la anécdota contada: «Cine Ariadna». Más desconcertante es «La gota» de donde el personaje se da cuenta de que lo han enterrado vivo. El tema de la muerte planea en otros tantos relatos ya sea a modo de suicidio en «La carta» o de revelación («El legado»).

En varios de estos relatos deriva hacia la metaliteratura, de hecho cinco de ellos ya habían aparecido en *El porvenir de la ficción* aunque este será un asunto que trataremos aparte. La intertextualidad es, como manda el género, una de las claves interpretativas imprescindibles. Así en «Amantes» el hombre ladra a su novia que le responde con maullidos trata el tema de la incomunicación entre géneros, asunto que nos recuerda la greguería de Gómez de la serna “El matrimonio es bilingüe: por eso muchas veces no se entienden los cónyuges”. A pesar del éxito conseguido con este volumen, y a diferencia de sus compañeros de generación, Luis Mateo Díez no ha vuelto a ejercitar este género. Esto lo explica en la siguiente entrevista:

*L.G.- Después llegaron Brasas de Agosto, una incursión en el relato, y Los males menores, una vuelta de tuerca al relato hiperbreve.... ¿Para cuando va a volver Luis Mateo Díez a este género?*

*L.M.D.- El microrrelato es un género de moda pero muy peligroso, parece que cualquier chiste, gracia o ingeniosidad ya vale. No estoy muy interesado en volver, pero seguro que lo haré, aunque sea parcialmente. En ese riesgo está también su reto.*

*L.G.- Porque ha demostrado defenderse igual de bien en dicho género, el hiperbreve, a pesar de ser usted un creador de mundos novelescos...*

*L.M.D.- He tenido siempre mucha inclinación a lo significativo y a lo intenso, a la posibilidad límite de llegar lo más lejos posible con el menor armamento. Tampoco es mal conducto a la hora de la novela, de la frase a frase, de la página a página.<sup>1450</sup>*

---

<sup>1449</sup> Luis Mateo Díez, *Los males menores*, *Ibid.*, p. 135.

<sup>1450</sup> Entrevista de José Luis García a “Luis Mateo Díez. Escritor”, *Luke*, 63, 2005 en <http://www.espacioluke.com/2005/Junio2005/joseluis2.html>. (visto el 10 de septiembre de 2008).

Sin embargo, podemos pensar en sus textos de *La ruina del cielo* como sucedáneos de esta forma de componer. En cierta manera Luis Mateo Díez ha ido aplicando esta búsqueda de lo intenso en sus últimas novelas en las que podemos apreciar un importante cambio en su estilo. En su última novela *Fantasmas de invierno* utiliza un estilo caracterizado por: los párrafos muy cortos, a veces de sólo dos líneas, entremezclados con otros de longitud media, por un ritmo entrecortado, y por capítulos compuestos por segmentos desordenados de la historia en boca de narradores escurridizos. Toda esta densidad es empleada en función de un efecto: dotar de un cierto tono legendario al pasado de la posguerra. Estos mismos recursos aparecen también en la segunda novela corta aparecida en *El fulgor de la pobreza*, «La mano del amigo», en la cual, una vez más, Luis Mateo Díez se adentra en el tema de la infancia, ese periodo que suele formar parte de nuestra leyenda personal, y emplea el contexto de los años que siguieron a la contienda civil. El lejano conflicto entre dos adolescentes, Elio y Roncel, en el límite de la amistad, es descrito en sus distintas fases, sin que lleguemos a comprender el verdadero origen de su odio. Así el estilo fragmentario es la clave de su evolución narrativa, aquella que antaño había defendido la vuelta a las antiguas estructuras narrativas. En el año 2000 defendía la modernidad del relato precisamente en “la medida” pues: “Lo moderno es lo que está bien medido, y la novela moderna, si buscamos la contraposición a su imagen decimonónica, soslaya la desmesura que proviene de la información o del mero pensamiento del novelista, en tanto en cuanto no coadyuva a la estricta fortaleza estructural”.<sup>1451</sup>

El caso de José María Merino es muy diferente a su compañero. Durante los noventa algún microrrelato esporádico en las antologías del género como «Tres historias de viajeros» en *La mano de la hormiga*, o «Ecosistema» en *Dos veces cuento*, de modo que su dedicación a este género ha sido posterior a las fechas de nuestro estudio.<sup>1452</sup> En cuanto a la definición que ha dado de este género, el autor es bien consciente de que se trata de un concepto en proceso de institucionalización. En las dos poéticas rebate dos de los tópicos generalizados. Por una parte para el autor, el género no se trata de un fenómeno en absoluto

---

<sup>1451</sup> Luis Mateo Díez, “Suma del tiempo”, *Las palabras de la vida*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, p. 66.

<sup>1452</sup> Desde hace años se ha convertido en un maestro de la hiperbrevedad: en sus últimos libros nos ha dado excelentes muestras en *Días imaginarios* (2002), *Cuentos de los días raros* (2004) y en *Cuentos del libro de la noche* (2006).

nuevo sino que tiene larga historia. Por otro lado, también deshace la creencia de que es un género hispanoamericano.<sup>1453</sup>

Una de las preocupaciones consiste en que el microrrelato, precisamente por su flexibilidad, se acabe convirtiendo en una especie de “cajón de sastre” únicamente limitado por la brevedad: “trae a este campo aforismos, versos desarraigados de su poema, productos instantáneos de la escritura más o menos automática, restos de diversos naufragios autoriales”, el peligro que acecha tras esta costumbre es que se pierda “la imprescindible tensión que debe estar en la sustancia misma del relato” lo cual acarrearía “la instauración de un cierto «género menor», más que corto, infectado de ocurrencias y desahogos más o menos ingeniosos”.<sup>1454</sup> El caso es que: “En el relato mínimo puede haber cierta tendencia a la abstracción, al estilo apologal, al surrealismo, pero tal vez no fuese ocioso exigir que no se abandone la tensión narrativa ni el esfuerzo de síntesis dramática”.<sup>1455</sup> De forma bastante poética, el autor concluye su panorama del género para *Quimera* señalando su brevedad e intensidad que impacte en el lector: “Que sea pequeño, pero que sea volátil, que ascienda rápidamente, que desaparezca enseguida de nuestro campo de visión, pero que nos deje una intensa imagen de ese mundo paralelo, certero, hecho sólo con palabras, que tiene que suscitar la narrativa verdadera”.<sup>1456</sup>

Esta poética de la hiperbrevedad no lo diferencia demasiado de su pariente el cuento del cual ha repetido en numerosas ocasiones que debe ser también la “narración pura” donde “lo sintético predomina sobre lo analítico, que tiende a la máxima expresividad en el menor espacio dramático posible y que, se plantee como se plantee el desenlace – quiero decir, con independencia de que el autor tienda a ser ambiguo o explícito -, resulta siempre

---

<sup>1453</sup> José María Merino, “De relatos mínimos”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 230 (ed. orig. *Revista de Libros*, 2002, nº70) y en “Pequeño y volátil” en Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes: Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2006, p. 79.

<sup>1454</sup> José María Merino, “De relatos mínimos”, *Op.cit.*, p. 237.

<sup>1455</sup> José María Merino, “De relatos mínimos”, *Ibid.*, p. 233.

<sup>1456</sup> Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes*, *Op.cit.*, p. 43.

un final exhaustivo, que concluye o, mejor, remata la intensidad de lo narrado”.<sup>1457</sup> Por otra parte, también destaca en otra poética la necesidad de que haya cierto movimiento, a diferencia de la prosa poética y que por lo general viene dado por “la tensión y conflicto en personajes, un proceso dramático o cierta culminación suya”.<sup>1458</sup>

Juan Pedro Aparicio es otro veterano y compañero de Luis Mateo Díez y José María Merino que ha llegado al género en los últimos años lo cual le ha hecho merecedor de ser incluido en el especial convocado por la revista *Quimera*. El escritor publicó en 1975 la recopilación *El origen del mono y otros relatos*, título que modificó años adelante, en su segunda antología *Cuentos del origen del mono* (1989). En realidad, según señala Asunción Castro Díez, la práctica totalidad de sus relatos aparecen ya recogidos en este primer volumen.<sup>1459</sup> Tras este cultivo esporádico, muchas veces motivado por el encargo, el escritor nos ha sorprendido con dos libros de cuentos muy próximos cronológicamente. En 2005 ha recibido el II Premio Setenil de Cuentos al mejor libro de relatos publicado en el año por *La vida en blanco*. Aunque la mayor parte de estos textos tienen una medida convencional, alrededor de la decena de páginas, el libro tiene como cierre un microrrelato de tan sólo cuatro líneas. Sin embargo, ha sido muy recientemente cuando ha recalado por extenso en el género hiperbreve. *La mitad del diablo* (2006) es su primer libro de minificción, o literatura cuántica, según él mismo propone. Al presentarse sus elementos narrativos en forma de partículas brevísimas que obedecen a una mecánica de cadencia menguante basada en los principios de la elipsis, la riqueza de invención y el humor. Aunque Juan Pedro Aparicio no es un escritor muy amante de dar sus opiniones literarias, el autor aclara la diferencia entre sus narraciones: “Me gusta definir el cuento como aquella narración que empieza pronto y termina enseguida. Así que el cuántico, por su condición de

---

<sup>1457</sup> Jose María Merino, “El cuento: narración pura”, *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monte Avila, 1993, pp. 466-467 (ed. orig. *Ínsula*, 1988, 496).

<sup>1458</sup> José María Merino, “Prólogo”, *Cincuenta cuentos...*, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>1459</sup> Asunción Castro Díez, *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2002, p. 47.

hiperbrevemente, ha de empezar todavía antes y terminar también antes, lo que tiene tanto misterio como la cuadratura del círculo, y de ahí deriva su atractivo”.<sup>1460</sup>

Andrés Neuman, escritor mucho más joven que los citados hasta el momento, ha dejado clara su afición por lo hiperbreve en poesía en sus dos colecciones de *haikus*: *Alfileres de luz* (1999) y *Gotas negras* (2003). Pero es en narrativa donde ha destacado y ha ejercido un importante papel en su canonización. Para Andrés Neuman, el autor el microrrelato va a ser el género del siglo XX pues “Dada su naturaleza radicalmente contemporánea (su velocidad de transmisión, su construcción fragmentaria, su parentesco visual con el flash), la comprensión y valoración de la micronarrativa habrán de crecer pronto. ¡Seguro!”.<sup>1461</sup>

Para consolidar este género se ha preocupado por realizar una reflexión sobre la técnica del relato. En una entrevista justificaba esta dedicación ya que: “La teoría muestra los descubrimientos hechos durante la escritura. Es como un diario de rodaje: hay cosas que no pueden salir en la película, pero interesan”. Según su opinión hace falta hacer mucho trabajo en España para defender este género: “Con mis manifiestos he pretendido abrir un espacio de debate teórico sobre el cuento, que es algo que en este país no existe”.<sup>1462</sup> Así ha tomado la costumbre de cerrar sus libros con un epílogo relativo al cuento. Uno de sus textos más famosos es el “Dodecálogo de un cuentista” aparecido tanto en la primera edición de *El que espera*, compilado en sus *Pequeñas resistencias*, y reimpresso en la edición de 2001 y 2007 de *El último minuto*. Con los años corrigió este texto y creó un “Nuevo dodecálogo” para la antología del que era responsable que reapareció en *Alumbramiento*. Tanto la nueva como la antigua versión no tienen, ni por su tono ni por su contenido, ninguna intención de erigir barreras o alzar escudos protectores, sino tan solo

---

<sup>1460</sup> Entrevista de Nuria Azancot a Juan Pedro Aparicio: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/17303/Juan\\_Pedro\\_Aparicio](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17303/Juan_Pedro_Aparicio) (visto el 10 de septiembre de 2008). Recientemente ha publicado *El juego del diábolo*, otro volumen de estos relatos cuánticos (2008).

<sup>1461</sup> Martín López-Vega, “El escritor es al mismo tiempo voyeur y exhibicionista: Entrevista con Andrés Neuman”, *El Cultural*, 14 de noviembre de 2001.

<sup>1462</sup> Martín López-Vega, “El escritor es al mismo tiempo voyeur”, *Ibid.*

dar algún consejo.<sup>1463</sup> Estos textos sirven para la creación tanto de cuentos como los microcuentos que aparecen dentro de *El que espera*. En estas páginas finales también realiza un “Epílogo-manifiesto”. Según Andrés Neuman el género requiere una “sencillez hermética”, ya que “sabe guardar un secreto”. El autor en esta ocasión condensa una serie de referencias teóricas: por un lado, apela a un lector activo, que coopera en la imaginación de alguno de los probables finales. Finalmente concluye diciendo que el microcuento se trata de un subgénero específico “puesto que poseen sus pequeñas pero rigurosas leyes internas”, entre ellas menciona solamente “el total desmantelamiento de la tradicional progresión tripartita”. Sin embargo en su interior distingue dos secciones: “Miniaturas” y “Brevedades”, entre las que hay evidentes diferencias.<sup>1464</sup> Las “miniaturas” buscan la esencia del microcuento a partir de la elipsis, tal y como señalaba en su poética. El caso más extremo es «Adolescente», relato que se reduce a una frase: “Y vio desvanecerse su inocencia mientras esperaba alguna noticia del tiempo”. Es evidente en estas páginas el influjo de Augusto Monterroso. En su siguiente libro, *Alumbramiento*, encontramos de nuevo una división en tres bloques titulados “Otros hombres”, “Lecturas” y un nuevo grupo de “Miniaturas”.<sup>1465</sup>

Además de su teoría del microrrelato, el autor se ha preocupado por otras cuestiones del género. En *El último minuto* el autor recogía, además del mencionado dodecálogo, otros tres apartados sobre la cuestión.<sup>1466</sup> En el segundo, *El cuento de los géneros*, el autor defiende una poética de la hibridación en la que no existe ningún género puro, en realidad el relato es una mezcla entre la narrativa y la poesía. En el apartado *Técnico del minuto y otros procedimientos* dice el autor, debe vivir en la simultaneidad; el cuentista ha de saber callarse a tiempo; es un *sprinter* y existe en la condensación y la velocidad; el cuento puede ser hermético. Por último en *Homenaje al secreto* repite las estrategias que debe seguir un

---

<sup>1463</sup> Sobre la poética narrativa de Andrés Neuman existe un trabajo con el que compartimos materiales pero no conclusiones: Francisco Álamo Felices, “Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento”, *Tropelías*, 12-14, 2001-2002, pp. 5-12.

<sup>1464</sup> Andrés Neuman, *El que espera*, *Op.cit.*

<sup>1465</sup> Andrés Neuman, *Alumbramiento*, *Op.cit.*

<sup>1466</sup> Andrés Neuman, *El último minuto*, *Op.cit.*



escritor en torno a la síntesis, la intensidad, la condensación y la capacidad evocadora, recursos que entroncan con la lírica.

Andrés Neuman no es el único escritor joven que ha cultivado esta forma literaria, sin embargo, por una cuestión de proyección literaria, ha sido el único con una poética tan difundida. Algunos de estos autores son Hipólito G. Navarro (*Los tigres albinos*, 2000), Ángel Guache (*Sopa nocturna*, 1994), Julia Otxoa (*Kískili-káskala*, 1994 y *Un león en la cocina*, 1999), Carmela Greciet (*Descuentos y otros cuentos*, 1995), David Roas (*Los dichos de un necio*, 1996), F.M (*Cuentos de X, Y, Z*, 1997), Anelio Rodríguez (*Relación de seres imprescindibles*, 1999), y Pedro Casariego Córdoba (*Verdades a medias*, 1999).

### DE REPERTORIOS Y TRADICIONES

#### INTRODUCCIÓN

¿Cómo alcanza el ser humano el impulso para crear una obra de arte? En esta nuestra sociedad de la información y nuevas tecnologías, donde tenemos miles de herramientas para recibir estímulos sensoriales, bibliotecas públicas al alcance de cualquiera... se nos hace cada vez más difícil saber dónde se encuentra la piedra de toque de la creación. En primer lugar, contamos con la imaginación y la capacidad de abstracción que poseemos desde la más tierna infancia y que son nuestra más importante baza para la creatividad. Además, intuimos que hay diversos factores que imposibilitan (o, por el contrario, facilitan) el discurrir literario: experiencias vividas, motivación, un entorno propicio... Por ejemplo, hay algunos puntos de inflexión vitales que nos hacen reflexionar y a veces crear: el paso de los años, la llegada o pérdida de un ser querido, una vivencia impactante... Decía Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar* que el hombre se nutre de todo lo que oye y ve: “El hombre, o cuenta lo que ha vivido, o cuenta lo que ha presenciado, o cuenta lo que le han contado, o cuenta lo que ha soñado”.<sup>1467</sup> Es decir, la experiencia vital puede encontrarse tanto en un parque lleno de niños y de flores, de pájaros y de ancianos, en una tarde de playa y sol, en una noche estrellada contemplada en mitad del campo... pero también puede hallarse en una vasta biblioteca. La cultura nos permite contactar con los mundos vividos e imaginados en el pasado pues, como apunta Esther Tusquets: “un libro es como un eslabón de una larga cadena que empieza muy atrás”.<sup>1468</sup> De este modo, la “chispa matriz” puede proceder de fuentes diferentes, tal y como confiesa Juan Eduardo Zúñiga:

---

<sup>1467</sup> Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, *Op.cit.*, p. 53.

<sup>1468</sup> Ángeles Encinar y Anthony Percival (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 77.

Un breve episodio, unas palabras, un gesto introduce en la mente una evocación que moviliza el pensamiento siempre dispuesto a seguir las sombras. Este destello en la memoria será el origen de un cuento: un dato aislado capaz de emocionar, que desata el deseo o la necesidad de superponer a su fugacidad mil sugerencias. Todas las fantasías, las experiencias, los rencores o amores, pueden fluir hacia esa elaboración con sus materias hechas palabras, frases, metáforas.<sup>1469</sup>

Para el escritor madrileño, todo lo que nace en la experiencia acaba pasando por el filtro de la cultura: “Pienso que mis relatos fueron antes fragmentos que me llegaron de ese mundo circundante, país, ciudad, calles, habitantes que caminaron por la historia de unos terribles años de mediados del siglo. Luego, revestidos tales fragmentos por herencia cultural, por substancias personales y propuestas estéticas, pasaron a la escritura en un intento tenaz de transformarlos en literatura”.<sup>1470</sup> Llama la atención la forma en que diferencia las fuentes de alteración de esa primera chispa: el bagaje cultural y las intenciones estéticas de seguir unas pautas, unas reglas, ya sean personales o herencia de una colectividad. Esta idea conecta con aquella metafórica definición que páginas adelante dimos del concepto polisistémico de “repertorio” designándolo como una “caja de herramientas”. Con el peligro de confundir esta expresión con un “cajón de sastre”, matizábamos que precisamente se definían sus componentes por la utilidad en la acción, es decir, en el caso de los autores, de la creación literaria. El concepto de “repertorio”, pues, se semeja al tradicional de “modelo”, arquetipo o punto de referencia para la imitación. Es aquello que ha adquirido un estatuto de ideal, no sólo de belleza o perfección, sino también originalidad o éxito. Para que una obra, autor, o época se convierta en modelo hace falta que intervenga la institución literaria, educativa o académica y las relaciones de poder que dictaminan qué merece ser constituido como patrón de mimesis. Cualquiera de los dos factores nos conduce a la polémica cuestión del canon que trata la manera en que factores contextuales, como las políticas culturales del estado, colaboran en la consagración de una obra en el repertorio cultural.<sup>1471</sup> Estas relaciones se definen en una clásica jerarquía entre

---

<sup>1469</sup> Juan Eduardo Zúñiga, “Destellos de la memoria”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 195.

<sup>1470</sup> Juan Eduardo Zúñiga, “Destellos de la memoria”, *Lucanor*, *Ibid.*, p. 195.

<sup>1471</sup> La obra de Harold Bloom, *El Canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* sin duda sirvió para que se replanteara la cuestión de qué literatura se enseña en las instituciones (Barcelona, Anagrama, 1995). Sobre la cuestión aparecieron algunos volúmenes como el de José María Pozuelo Yvancos, *El canon de la teoría literaria contemporánea* (Valencia, Episteme, 1995 y *Teoría del canon y literatura española*, Rosa María Aradra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2000). Para una visión de conjunto del problema

maestros y discípulos, entre lo imitado y la obra resultante, de la cual ambas pueden salir beneficiadas o perjudicadas recíprocamente.

Teniendo en cuenta las opiniones de nuestros escritores, podemos afirmar que la procedencia de sus modelos es heterogénea ya que la fuente literaria mana de los medios más diversos. Esto nos coloca en la siguiente tesitura, aunque normalmente sólo se estudian las influencias de la literatura escrita, hay que tener en cuenta también la aportación de la oralidad. De esta forma, como punto de partida para abordar el caso que nos ocupa, hemos distinguido entre fuentes orales y fuentes escritas, puesto que según la forma y procedencia del repertorio, los escritores tendrán ideas divergentes en torno a la concepción del género. No obstante, aunque la diferencia entre oral-escrito es conveniente desde el punto de vista metodológico, lo cierto es que hoy en día cada vez es más difícil de esclarecer. En nuestra sociedad de la información se ha desarrollado de forma vertiginosa la cultura multimedia, ya no recibimos mensajes a través de canales diferenciados e independientes entre sí como antaño, sino que sucesivos avances tecnológicos han permitido integrar en un mismo mensaje diferentes tipos de estímulos. Del mismo modo que nuestras vidas han cambiado, los cuentos ya no son patrimonio de la oralidad de nuestros abuelos, ni un acontecimiento al amor de la lumbre, sino que aprendemos el arte de narrar de los programas de televisión o en el cine. Como dice José María Merino: “En la realidad actual, el exclusivo narrador oral es el televisor, y en muchos aspectos de la publicidad audiovisual, se mantiene el espectro del hechizo de aquella oralidad perdida”.<sup>1472</sup> Hoy por hoy, la fascinación por el relato puede llegar de las fuentes más diversas, tal y como reconoce Gonzalo G. Calcedo: “Mucho antes que la afición desmesurada por la lectura, ese veneno dulce, me habitaron los chistes. Los tebeos y los chistes. Fue una etapa que duró bastante, que aún me dura”.<sup>1473</sup>

Hemos visto que, en la mayor parte de estas declaraciones, los escritores se plantean la fuente de la creación con el momento de su adquisición. Esto se debe, en gran medida, a que muchos entrevistadores preguntan a los cuentistas las circunstancias que rodearon sus

---

véase: Enric Sullá, “El debate sobre el canon literario”, *El canon literario*, Enric Sullá (Ed.), Madrid, Arco libros, 1998, pp. 11-34.

<sup>1472</sup> José María Merino, “Palabra oral, palabra escrita”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 59.

<sup>1473</sup> Hipólito G. Navarro, “Abuela Tecla”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, p. 167.

comienzos literarios y, más concretamente, en qué consistió su primer contacto con la literatura. Este interés está respaldado por las teorías interpretativas que buscan una explicación autobiográfica de la obra de arte hallando las influencias o fuentes. Para los autores, la pregunta sobre los maestros y modelos forma parte de una reflexión casi intrínseca al acto creador ya que supone un sano ejercicio de autorreflexión. En esas confesiones los autores establecerán distintos tipos de interacción con su acerbo cultural -ya sea oral o escrito- según su relación con el contexto y sus ideales literarios. En cuanto a las fuentes escritas, más tangibles que la oralidad, extraeremos de los testimonios de los autores la relación de sus maestros, estilos y épocas preferidos para después, con estas conclusiones, comprobar sus relaciones con dichas raíces literarias.

## **LOS MODELOS DE LA ORALIDAD**

Ya vimos en el segundo capítulo que tanto teóricos como escritores han vinculado algunas de las características estructurales, pragmáticas y temáticas del cuento con su origen oral pues la experiencia cotidiana del cuento nace en su aprendizaje literario infantil o juvenil de las historias narradas por los mayores. Por esta relación, hemos destinado todo un apartado a explorar la interacción entre el repertorio del sistema de la oralidad y el del sistema del cuento.

### **EL APRENDIZAJE DEL REPERTORIO ORAL**

Entendido de forma amplia, el aprendizaje literario comprende las habilidades de la lectura, la escritura, y el arte de la comunicación oral que se van adquiriendo poco a poco desde la niñez. En primer lugar, conocemos muy tempranamente la ficción a través del oído, y de forma secundaria, a través de la vista. De este modo, la oralidad guarda con la literatura un papel iniciático y una naturaleza más cercana, natural y espontánea que la escritura. A partir de nuestro nacimiento, entramos en contacto con el *continuum* de sonidos del discurso oral, que está repleto de historias puesto que la narración y la ficción recorren el habla del ser humano. De este modo, el cuento es una de dichas manifestaciones, y así lo ha visto alguno de nuestros escritores como Isabel del Río: “Hablar es contar, y así el

primer cuento es el hablado”.<sup>1474</sup> De forma similar, otros escritores advierten la importancia que tuvieron los relatos escuchados a sus familiares o amigos en su vocación literaria. Dicha experiencia es transmitida en términos de asombro, sorpresa e inocencia y aparece en el primer plano del recuerdo de estos cuentistas. Por tomar un ejemplo, Mercedes Abad opina en una entrevista: “Yo creo que el primer contacto que tiene el niño con la literatura es oral, antes de saber leer y escribir. Entonces, por allí hay una gran predilección. Yo creo que empecé a escribir, yo me acuerdo de mí misma, pues, a los cuatro o cinco años cuando todavía no sabía leer, coger un libro y entonces ir cambiando mentalmente lo que todavía no sabía leer”.<sup>1475</sup> Esta curiosa anécdota de la escritora catalana nos muestra que la necesidad de inventar historias puede surgir muy tempranamente antes incluso de tener capacidad para transcribirlas. Otro escritor, nacido pocos años después, Antonio Muñoz Molina nos habla también del nacimiento de su gusto por crear: “Yo me eduqué oyendo contar historias a mis mayores, y amé y amo tanto ese oficio y me bastaba de tal modo que nunca tuve tiempo ni ganas de reflexionar sobre él: quería tan sólo que me contaran buenas historias, quería contarlas yo mismo”.<sup>1476</sup> Cristina Fernández Cubas relata una experiencia semejante, esta cuentista ha repetido en distintas ocasiones la impronta que dejaron los relatos escuchados en su niñez: “Tuve la suerte, en mi infancia, de estar rodeada de narradoras orales excelentes, mujeres que ayudaban en la casa y por las noches me contaban maravillosas historias de aparecidos, penados, historias que me producían mucho miedo y que, al tiempo, no podía dejar de escuchar. Mi niñera, por ejemplo, era fascinante”.<sup>1477</sup> En suma, estos testimonios ponen de relieve que la literatura va más allá del papel y la letra escrita. De este modo, los escritores conceden la misma o superior relevancia tanto a sus lecturas como a las historias que han escuchado.

Sin embargo, no podemos generalizar esta aserción a todos los escritores ya que los testimonios citados hasta el momento parten básicamente del sector más veterano que

---

<sup>1474</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 234.

<sup>1475</sup> Nancy Vosburg, “Entrevista con Mercedes Abad”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 622

<sup>1476</sup> Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, *Op.cit.*, p. 12.

<sup>1477</sup> Kathleen M. Glenn, “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 358.

todavía alcanzó a conocer la oralidad tradicional (José María Merino, Antonio Muñoz Molina, Cristina Fernández Cubas). Estos autores comparten unas vivencias comunes en el mundo rural donde predominaba todavía la tradición oral. La fascinación de las narraciones les hace recuperar el amor por las historias bien contadas, un fenómeno que en 1994 Santos Alonso denominó la “La renovación del realismo”. Según el crítico autores como Juan Pedro Aparicio, Luis Mateo Díez y José María Merino junto a Elena Santiago y Julio Llamazares habían apostado por una recuperación de procedimientos tradicionales, un interés que los distinguía dentro de su generación.<sup>1478</sup> También Arcadio López Casanova distinguía el denominado “grupo leonés” a partir de unas características comunes: “la incorporación a la fábula de motivos foclóricos, de elementos de la narrativa popular y oral”.<sup>1479</sup> Sin embargo, aunque los escritores incluidos bajo este marbete, Juan Pedro Aparicio, José María Merino y Luis Mateo Díez reconocen tener en común la producción de obras colectivas, vínculos de amistad y afinidades estéticas, en sus declaraciones no colocan a la oralidad en el mismo orden de prioridad.

Menos elocuentes sobre el fenómeno son los escritores jóvenes para los que los cuentos a la luz de la hoguera forman parte de un mito, de una imagen de película. En la era de internet, la oralidad no ha desaparecido es diferente, los relatos orales del pasado son un bien de interés antropológico y social y su influencia, es una marca que diferencia un determinado tipo de cuentos tradicionales. Hoy en día hay nuevas leyendas e historias que también pasan de voz en voz pero los escritores más jóvenes están más interesados en transmitir e imitar las formas de enunciación que en reproducir esos conocimientos. Como ya venimos apuntando, en realidad la oralidad comprende dos posibles acepciones.

A) Por una parte, se entiende de forma general como lo opuesto a lo escrito o bien como la transmisión o recepción de un mensaje a través de la voz y del oído. Este primer significado se identifica con unas características de la enunciación: la ausencia de un texto fijo, la comunicación cara a cara, la conversión en signo de todo lo que rodea a la palabra hablada (gesto, mirada, tono, ritmo...). Estas

---

<sup>1478</sup> Santos Alonso, “La renovación del realismo”, *Ínsula*, *Op.cit.*, p. 12.

<sup>1479</sup> Arcadio López Casanova, “Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)”, *Ínsula*, 1994, 572-573, p. 15.

diferencias implican la existencia de un hablante que se enfrenta, no a un lector, sino a un espectador que le va a exigir dinamismo y amenidad. Por otro lado, el emisor en esta situación comunicativa, tiene la capacidad de responder a las expectativas del receptor, variar su discurso o cambiar detalles, lo cual ha sido definido como *feedback* o retroalimentación entre el enunciador y el receptor. Dentro de esta manera de enunciación, puede haber dos tipos de oralidad: de composición (cuando un texto es concebido para este medio), o de ejecución (si el texto está escrito para ser recitado). En este segundo caso, el narrador precisa un esfuerzo de constante adaptación que respete tanto el espíritu del texto original, como la tensión dramática necesaria para mantener atento al que escucha. Sea cual sea el caso, toda transcripción de esas formas orales al plano de lo escrito mutila o reduce de manera irremediable su sentido al privarlas del contexto de enunciación.

B) La “oralidad”, en su segunda acepción, puede entenderse como una modalidad particular de transmisión de un subtipo de conocimiento también llamado popular, folclórico o tradicional. Según esto, caracteriza ciertas prácticas populares comunicadas y difundidas, no a través de documentos escritos, sino por la memoria colectiva de modo utilizando el canal oral como medio fundamental de expresión. De esta modalidad se ha ocupado fundamentalmente la antropología. Mientras que lo folclórico es un tipo de literatura oral enraizada en el pueblo, de creación colectiva, la dicotomía popular/tradicional se sustenta en una cuestión de grado según su nivel de asentamiento, difusión y cristalización en la cultura. Ramón Menéndez Pidal, en relación al romancero, ya describió el proceso mediante el cual una composición popular, creada bajo unas circunstancias particulares, se difundía paulatinamente, con escasas variaciones, hasta que: “Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor”.<sup>1480</sup> Según esto, dentro del concepto de oralidad podríamos considerar toda aquella manifestación que independientemente de su relación con la cultura colectiva, utilice este canal. Existe,

---

<sup>1480</sup> Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968 (ed. orig. 1953), T.I, pp. 44-47.



no obstante, un subconjunto de manifestaciones textuales en el que ambos conceptos son vigentes, la oralidad en su estado más puro.<sup>1481</sup>

Estos dos conceptos, a veces coincidentes, son empleados con mayor o menor acierto entre nuestros escritores. Por ejemplo, Julio Llamazares prefiere matizar las fuentes de las que procede su imaginario, poniendo de manifiesto su doble significado: “Y mi tradición es esa, una tradición de narraciones orales y de tradiciones populares. Creo que está muy palpable en lo que escribo... Yo he vivido siempre en ciudades, pero mi infancia está en un mundo de narraciones orales, populares”.<sup>1482</sup> Aunque este autor emplea la distinción entre lo que supone una manera de contar y un tipo de cuentos, la experiencia que nos describen otros escritores demuestra que la oralidad es más compleja por su permeabilidad con lo escrito. Como cualquier fragmento cultural puede ser finalmente transmitido oralmente de ahí que, la tradición escrita pase a ser narrada. Cristina Fernández Cubas nos habla de cómo le llegaron algunos de los relatos del escritor norteamericano: “Poe es un escritor que me ha fascinado siempre, pero yo antes de leer a Poe, lo escuché. Es decir, mi hermano, que era mayor que nosotras, nos contaba relatos de Poe. Me ganó por la palabra. Para mí, antes que la escritura, que la palabra escrita, estuvo la palabra hablada. ¿Influencias? Pues no sé. Quizás la primera influencia, aunque no sea libresca, es ésta”.<sup>1483</sup> Manuel Rivas describía su primera biblioteca infantil con igual viveza que de la impronta que tuvo la poesía de Rosalía de Castro oída en la voz de su madre.

A pesar de que yo no conocía mucha literatura -en mi casa no había libros-; mi madre sí conocía de memoria poemas de Rosalía de Castro. Así que mi primer libro fue la memoria de mi madre y mis primeros cuentos también tienen que ver con los relatos de mi madre, que me gustaban mucho porque hablaban de la mujer, de la rebelión y de los problemas de la vida en un tono que era como la canción del pueblo.<sup>1484</sup>

Rivas recoge un fenómeno: a base de la repetición, en ocasiones los fragmentos se independizan de su autoría original, convirtiéndose en parte del acervo cultural popular.

---

<sup>1481</sup> Rolf Eberenz, *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum Editorial, 2001; María Dolores Abascal, *La teoría de la oralidad*, Málaga, Universidad Málaga, 2004.

<sup>1482</sup> El subrayado es mío. José María Marco, “Julio Llamazares, sin trampas”, *Quimera*, 1988, 80, p. 25.

<sup>1483</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea, Op.cit.*, p. 59

<sup>1484</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»” (en línea, *Op.cit.*).

Aquellos poemas que el autor conoció en su niñez luego los ha oído en boca de la gente pues han pasado a formar parte de la memoria colectiva.

Esas poesías románticas de Rosalía de Castro el pueblo las había adoptado como propias, de hecho hasta la fecha se cantan muchos de esos poemas sin que la gente sepa que son de Rosalía de Castro. Cuando otros escritores se preguntan sobre el origen de su condición de escritor, la mayoría de mis compañeros hablan de lecturas o de autores que escribían literatura de aventuras. En cambio yo asocio más el aprendizaje literario con escuchar relatos.<sup>1485</sup>

El proceso contrario, el paso de la oralidad a la escritura, está muy constatado desde la Edad Media. A lo largo de la historia literaria, numerosos autores han recogido el saber práctico de los relatos orales en ejemplarios para la educación de príncipes o bien para el discurso eclesiástico, en crónicas, biografías y en obras de orientación literaria como *Libro del cavallero Zifar*, *Calila e Dimna*, *Sendebat*, *Barlaam* y *Josafat*... Durante el siglo XIX, estudiosos y literatos, desde diferentes puntos de partida, revalorizaron las manifestaciones culturales de carácter popular después del amplio periodo de la Ilustración, en el que habían sido condenadas y arrinconadas. Hoy en día, el conocimiento transmitido a través de la oralidad está en peligro de extinción y ha pasado a ser objeto del análisis desde diferentes disciplinas. Algunos de nuestros escritores han querido aproximarse a la labor de los antropólogos recopilando los vestigios de la cultura popular tradicional.

Sin embargo, a pesar de la revalorización de la oralidad, la escritura ha tenido, durante mucho tiempo, un valor jerárquico de conocimiento superior porque ha sido entendida como un paso en la evolución del hombre camino al conocimiento al permitir una mentalidad más subjetiva y reflexiva, menos dependiente de la memoria. Claro que, quizá por esa misma supremacía de lo escrito, cuando hoy por hoy, la poesía, las novelas y los relatos son dependientes de su soporte en papel, en nuestra cultura parece acentuarse la nostalgia minoritaria de la palabra oral. Esta tendencia es incentivada, además, por la presión de los medios audiovisuales en los que la palabra oral recobra eficacia y cierto predominio y que compensan la jerarquía arriba mencionada. Por otra parte, el canon académico ha clasificado la oralidad bajo términos como “subliteratura”, “infraliteratura” o “paraliteratura” junto con otros fenómenos de la cultura de masas. En contra de esta

---

<sup>1485</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»” (en línea, *Ibid.*).

tendencia, la cultura posmoderna ha intentado ha adoptado la oralidad como una estrategia transgresora para romper fronteras entre alta cultura y cultura popular.

Retomando lo visto hasta este momento, los escritores han adquirido unos modelos que pertenecerían: A) por un lado, al repertorio de la comunicación oral en general, y B) también al repertorio vinculado con la cultura popular, tradicional o folclórica. Las poéticas del cuento están impregnadas de las connotaciones y valoraciones de ambos.

#### CARACTERISTICAS DEL REPERTORIO DE LA ORALIDAD

Lubomír Doležel ha defendido la importancia de la normatividad en la composición de la literatura pues ésta no puede entenderse como manifestación individual ajena a la tradición anterior.<sup>1486</sup> Para este escritor tal hecho se manifiesta sobre todo en las condiciones de transmisión y creatividad de la oralidad frente a la escritura. En resumen, aunque tanto lo oral como lo escrito se componen en relación con unas normas, sin embargo, en el primer caso éstas tendrían mayor peso pues el repertorio de la literatura oral es mucho más firme o menos proclive a la desviación respecto a la tradición que el de la escritura.<sup>1487</sup> ¿Cabría deducir, entonces, que las normas genéricas son también más restrictivas en el caso de los géneros orales?

He aquí que, contrariamente a lo dicho por Doležel, hemos encontrado varios testimonios de artistas para los que la oralidad es un territorio de libertad. Por un lado, esto se debe a la espontaneidad que rodea al aprendizaje natural y cotidiano de la narración oral, tal y como expresaban los autores citados arriba (Cristina Fernández Cubas, Antonio Muñoz Molina y Mercedes Abad), pero por otro lado, está vinculado con sus circunstancias de comunicación. Ya dijimos que cuando un narrador cuenta un cuento ante un auditorio, éste debe ajustarse a las necesidades y reacciones de su auditorio. Su discurso, por tanto, se encuentra sometido a restricciones contextuales del momento de la enunciación. Sin embargo, el cuenta-cuentos no se enfrenta ni al mercado ni a las instituciones, tiene una

---

<sup>1486</sup> Lubomír Doležel, "Literatura oral y literatura escrita", *Estudios de Poética y teoría de la ficción*, prol. Thomas Pavel, trad. J. Martínez Lorente, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, (ed. orig. del artículo 1984), pp. 19-30.

<sup>1487</sup> Lubomír Doležel, "Literatura oral y literatura escrita", *Estudios de Poética...*, *Ibid.*, pp. 19-30.

relación con su consumidor de una manera directa. Por ello, la nostalgia del relato oral nos lleva a pensar en la libertad compositiva ajena a las tensiones que infringen los restantes factores del sistema. Además, la oralidad, en sentido amplio, permite tratar todo tipo de temas, no sólo consiste en los géneros tradicionales. A Manuel Rivas precisamente le sedujo la manera en que cualquier material se podía convertir, en manos de un buen cuentista, en un relato apasionante.

Y lo que contaban los mayores no eran historias de leyendas, brujas, hadas o de los enanitos del bosque -como mucha gente piensa-, sino que contaban historias de crímenes, lujuria, de amores, de aventuras y de viajes, porque casi todo el mundo había emigrado o se había ido en un barco o trabajado como marinero. Estaban todos los géneros literarios modernos contadas en esa conversación al calor del fuego. Era un momento en el que veías, al menos lo pienso ahora, el artificio literario en su esplendor y cómo todo el mundo aceptaba que aquello era como el fuego: algo que salía de la madera para crear una nueva realidad.<sup>1488</sup>

Desafortunadamente, todo lo que la oralidad tiene de espontaneidad y frescura, lo pierde por las exigencias que ese mismo público cercano y expectante puede ejercer sobre el narrador. Las normas de la oralidad obtienen una respuesta inmediata, por ejemplo, el cuentista no se puede desviar de la acción sin el peligro de perder la atención de su público ya que debe buscar su satisfacción al término del relato. Las normas de la oralidad, en este sentido, sí que son estrictas y firmes, tal y como señalaba Doležel.

En consonancia con esto, Luis Mateo Díez ha puesto en claro las diferencias de los géneros tradicionales orales. En varias ocasiones el autor ha reconocido tener una relación muy estrecha con la esta forma de transmisión ya que su aprendizaje literario se dio “por el medio más natural y antiguo, el de la oralidad”.<sup>1489</sup> De niño quedó fascinado por las historias contadas en las citas al amor de la lumbre en *filandones* del valle de Laciana.<sup>1490</sup>

---

<sup>1488</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»” (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1489</sup> Las declaraciones que en torno a este sujeto ha dedicado el autor son abundantes tanto en los textos aparecidos en *Relatos de Babia* (Madrid, León, Papalaguinda, 1981; Ángel Loureiro (prol.), Madrid, Espasa Calpe, 1991), del cual hemos recogido los fragmentos citados, como en *El porvenir de la ficción* (Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992). De hecho la importancia que le ha dado el autor a este aspecto ha hecho que proliferen los estudios que ora analizan el tema a lo largo de la trayectoria del escritor (Asunción Castro Díez, “La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral”, *Cuadernos de narrativa*, 4, 1999, pp. 45-56), ora estudian su reflejo en obras concretas (Poch, D., “Habla y oralidad en Camino de perdición”, *Cuadernos de narrativa*, 4, 1999, 205-216 e Irene Andrés Suárez, “El árbol de los cuentos de Luis Mateo Díez”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., Luis Mateo Díez. *Ibid.*, pp. 343-359).

<sup>1490</sup> Esta palabra, de origen leonés, designa, según el *DRAE*: “Reunión nocturna de mujeres para hilar y charlar”.

Allí creció mientras oía relatos conectados con el mundo de la leyenda, del mito y del romancero anónimo. Este primer contacto con la narración le hizo ver que las historias no sólo salen de los libros sino que están alrededor, en lo cotidiano, y que si hay algo mágico en escuchar un relato, ser el narrador también puede contener una magia especial. El escritor está convencido de que en general “la fascinación de oír una historia, de escuchar un romance, promueve acaso por vez primera el encantamiento de hacerlo”.<sup>1491</sup> De esta experiencia iniciática con el relato oral, el escritor leonés ha heredado su apego a los géneros populares que tan bien llegó a conocer en su infancia. De hecho, a diferencia de otros autores contemporáneos, entre los cuales es común el descrédito de los géneros literarios, Luis Mateo Díez parece tener claras las diferencias entre ellos, tal y como ha dejado de manifiesto en varias ocasiones. Concretamente, nosotros nos vamos a centrar en el prólogo a un volumen atípico que pasó desapercibido para la mayor parte de sus seguidores: *El pasado legendario* (2000). Se trataba de un curioso libro de libros, en el cual recopilaba distintos extractos de obras suyas desde su primer libro de cuentos de 1973, hasta sus creaciones más recientes.<sup>1492</sup>

Con el fin de unificar un conjunto de ficciones tan heterogéneo, el escritor nos explicaba la intención de su libro en el prólogo: “Hay una zona de mi obra, jalonada por una serie de títulos que, a estas alturas, ya conforman un universo cerrado sobre el que difícilmente volveré”.<sup>1493</sup> Con estas palabras, Díez reconocía que a lo largo de su trayectoria literaria había una cierta recurrencia de temas, espacios y motivos con la suficiente coherencia como para ser extraídos de su entorno original y encontrar otros compañeros de páginas. Ya el binomio que lo titula nos da una pista sobre los principios estructuradores del conjunto: pasado y leyenda. Por una parte, el pasado es el material imprescindible del que se nutre el autor a través del acto de la memoria y al que aplica una

---

<sup>1491</sup> Luis Mateo Díez, *Relato de Babia*, *Op.cit.*, p. 9.

<sup>1492</sup> Los textos que tuvieron el privilegio de ser compilados de nuevo fueron: *El árbol de los cuentos* (1999), la totalidad de *Apócrifo del clavel y la espina* (1977), fragmentos de *Relato de Babia* (1981), algunos relatos de *Brasas de agosto* (1989), la primera parte *Los males menores* (1993) y el conjunto completo de *Días del Desván* (1997) Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.*

<sup>1493</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Ibid.*, p. 13.

especie de espejo metaforizador que convierte la realidad en ficción literaria.<sup>1494</sup> Por otra parte, lo legendario es ese espejo, que le permite “evaluar narrativamente el pasado”.<sup>1495</sup> Al oponer el material pretérito frente a su poder reflector, sale también un doble resultado: a) el pasado colectivo adquirirá la forma literaria de la leyenda, es decir, adoptará las características de dicho género de tradición oral, b) el pasado individual sufrirá una transformación literaria y estética que podemos denominar como un “tono legendario”.<sup>1496</sup>

En el mismo prólogo, define la esencia de la leyenda, uno de los géneros de la oralidad tradicional: “[...] un relato utilitario, destinado a narrar hechos extraordinarios o sorprendentes, con una forma poco rígida, remitiéndose siempre a épocas y lugares concretos, bajo el prisma más o menos etéreo de una moral primitiva y centrándose, ante todo, en la relación de los hechos”.<sup>1497</sup> Cuatro son, por tanto, los rasgos que distinguen al género y que impregnarán la obra del escritor: su utilidad, su temática extraordinaria, la narración de acontecimientos y su didactismo fundamental. Para aclarar el concepto Luis Mateo Díez ha comparado la leyenda con los restantes géneros orales colindantes: el mito “explica las tradiciones cosmológicas y sobrenaturales” apelando a una “ética religiosa implícita”, con una localización “en el más allá o en los orígenes de un pueblo”, mientras que la fábula pretende “dar una lección moral o satirizar una conducta humana” basándose

---

<sup>1494</sup> Luis Mateo Díez ha empleado en numerosas ocasiones la identificación entre la ficción y el poder reflector de un espejo. En el ensayo que escribió para abrir el número monográfico que en su honor dedicó la revista *Cuadernos hispanoamericanos* el autor decía: “La idea de la ficción como espejo me parece que es una de las más recurrentes de la historia literaria y, sin duda, de las que más siguen fascinando a los fabuladores y probablemente también a los destinatarios de las fabulaciones. Espejo de la realidad, espejo de la vida, espejo a lo largo del camino, en la imagen sthendaliana, espejo simbólico o también metafórico de nuestra existencia y de nuestra condición. A los narradores, a los fabuladores, esta idea especular de la ficción nos fascina muy especialmente porque expresa muy bien el sentido y hasta el sentimiento de nuestro trabajo y, a la vez, una parte sustancial de la ambición del mismo” (“El espejo de la ficción”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 4, 1999, p. 9).

<sup>1495</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.* p. 18.

<sup>1496</sup> Somos conscientes de que hablar de un “tono” resulta algo bastante ambiguo y difuso, sin embargo, es el propio autor quien ha empleado ese término concediéndole un lugar privilegiado en el modo de confeccionar su obra: “Yo no sé emprender una aventura fabuladora sin la percepción de una atmósfera, de un clima. Y esa atmósfera, ese clima, imponen una especie de percepción misteriosa, casi tan física como mental, que viene a demarcar el mundo de la ficción que me aguarda. Sin esa percepción jamás encontraría el tono de lo que voy a contar, eso que tanto nos obsesiona a los escritores” (“El espejo de la ficción”, *Cuadernos de narrativa*, 1999, 4, p. 11).

<sup>1497</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.*, p. 22.

en una “moral práctica”, y la anécdota “quiere entretener o edificar”. Frente a estos géneros con una función utilitaria se encontraría el cuento literario que consiste en un “relato puramente estético, sin localización en el tiempo o en el espacio, lo que ayuda a hacer olvidar la experiencia real por el poder de las palabras”.<sup>1498</sup> Hemos resumido la concepción de los géneros del autor en el siguiente cuadro:

| LEYENDA                            | MITO   | FÁBULA        | ANÉCDOTA            | CUENTO           |
|------------------------------------|--|---------------|---------------------|------------------|
| Géneros populares (anónimos)       |  |               |                     | Oral y Literario |
| UTILITARIO                         |  |               |                     | NO UTILITARIO    |
| Relato más o menos extraordinario  | Explicación tradicional cosmológica y sobrenatural | Lección moral | Entretenimiento     |                  |
| Localizado en una época y un lugar | Explican los orígenes de un pueblo                 |               |                     |                  |
| HECHOS                             | EXPLICACIÓN  | MORAL         | PLACER O PERSUASIÓN | HÉROE            |

A grandes rasgos, podemos decir que las ideas del autor tienen mucho que ver con los conceptos genéricos que han pervivido en la preceptiva tradicional.<sup>1499</sup> Sin embargo, Luis Mateo Díez en este volumen opina que la leyenda puede impregnar ámbitos más allá de lo colectivo.<sup>1500</sup> El resultado de esta ampliación es lo legendario individual que nace y surge del recuerdo porque, tal y como defiende el autor, éste consiste en: “la leyenda de lo

<sup>1498</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Ibid.*, p. 22.

<sup>1499</sup> Enrique Anderson Imbert recoge unas ideas muy semejantes a las del leonés. Por un lado caracteriza el mito y la leyenda por su carácter funcional: el mito “se ha dado muchas veces [...] para explicar, con la intervención de seres misteriosos el origen y sentido del universo”, mientras que la anécdota no trata de “explicar la personalidad del protagonista y sus impulsos psicológicos”. En cuanto a la leyenda se encuentra entre la historia y la ficción porque: “Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria. A veces la fuente de una leyenda es un cuento. Esto ocurre cuando la acción del cuento había exaltado a un personaje real o lo había concebido como si fuera real, localizándolo en un lugar determinado y envolviéndolo en una engañosa atmósfera histórica” (*Teoría y técnica del cuento*, *Op.cit.*, pp. 41-42).

<sup>1500</sup> El autor claramente nos advierte de la manipulación que hace del concepto y por eso dice: “Tal vez no estaría mal, ya que de la leyenda estoy haciendo un uso interesado, como a advertí, recordar su caracterización y, desde ella, intentar iluminar un poco más las intenciones particulares de ese uso” (Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.*, p. 20).

que se vive, en el sentido de que [...] acarrea con frecuencia una transformación estética que le hace cambiar de identidad”, sobre todo cuando “deriva en literatura”.<sup>1501</sup> La ficción implica una reelaboración nostálgica, remota e idealista cercana a la leyenda tradicional pero que sustituye a lo colectivo por lo individual.

Parece que Luis Mateo Díez, para quien la oralidad fue tan importante en su cuna literaria, siente más sólidos y fijos los límites de los géneros tradicionales aunque ello no le impide manipularlos en la escritura. Así que, a pesar de defender los límites de la leyenda, a lo largo de su obra, emplea interesadamente el concepto de “tono legendario” que se reduce a la reconstrucción de una herencia sin importar su lejanía o proximidad con el momento actual, con una geografía precisa (imaginaria o ficticia) y acudiendo a ciertos rasgos de la oralidad primigenia. Finalmente, lo que consigue el escritor es que lo vivido individualmente pase a ser propiedad de todos sus lectores con un prestigio que la mera ficción carece. Los géneros que define el autor tienen unas bases firmes, de acuerdo con lo señalado por Doležel, claro que estos -mito, leyenda, fábula y anécdota-, están relacionados con la cultura popular y tradicional que, como su propio nombre indica, se define por su carácter conservador. Tal y como señala Walter J. Ong, la cultura oral destina una gran energía a repetir lo que han aprendido durante siglos, de este modo, inhibe la experimentación intelectual.<sup>1502</sup> Esto no quiere decir la carencia total de originalidad ya que no podemos negar que en la narración oral también se introducen innovaciones, de hecho, Lubomir Doležel, a pesar de haber señalado el mayor peso de la normatividad en la oralidad, acepta la libertad del poeta para desarrollar nuevas versiones modificando la tradición heredada. En definitiva, en ambos modos de transmisión, el papel de las normas en la creatividad es paralelo, de esta forma los relatos orales / escritos pueden diferenciarse en su textura (pero no en su estructura), tratándose entonces de una cuestión de orden estilístico.<sup>1503</sup>

---

<sup>1501</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.*, p. 18.

<sup>1502</sup> Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (ed. Orig. 1982).

<sup>1503</sup> Lubomír Doležel, “Literatura oral y literatura escrita”, *Estudios de Poética...*, *Op.cit.*, pp. 19-30.



En conclusión, hemos visto que en torno a la oralidad de enunciación pervive la idea de libertad de creación (dentro de los límites que requieren las expectativas de los oyentes y las circunstancias de emisión), mientras que en la oralidad como conocimiento tradicional se relaciona con el conservadurismo.

#### DE LAS REGLAS DE LA ORALIDAD A LA DEFINICION DEL CUENTO

Entre nuestros autores es común plantear el supuesto “parentesco” entre el cuento oral y el escrito. Para algunos, el cuento recorre todas las formas de expresión humana de modo que su historia se remonta al origen del hombre. Según esta teoría, el cuento oral tradicional es el “padre” de todo lo que ha venido después, por lo que es lógico que comparta ciertas características. Al contrario, para otros escritores el género ha cambiado tanto durante todos estos siglos que ya no puede equipararse a su ancestro oral: al pasar al papel se ha convertido en un material con otras circunstancias de enunciación, y sujeto a otras necesidades.

La continuidad entre las formas orales y las escritas aparece aludida en las poéticas a través del personaje de la princesa de *Las mil y una noches*. La mágica historia que da comienzo al volumen representa el ejemplo máximo de cómo el receptor puede ser atrapado por la expectación.<sup>1504</sup> Todo relato, según Isabel del Río, debería conquistar al lector con la misma pasión: “Al igual que hacía la cuentista que cada noche cautivaba a un príncipe persa con su relato fabuloso. Los cuentos estaban destinados a él, pero ella se los contaba a Dunyazad, su hermana. En nuestro afán de procurarnos un aplazamiento, también contamos leyendas a quien quiera escuchar. Lo demás son cuentos”.<sup>1505</sup> El propósito del relato no es, para esta escritora, una finalidad útil para la vida cotidiana, sino detener el

---

<sup>1504</sup> Este conocido relato cuenta la historia del sultán Schahriar que descubrió que su mujer lo traicionaba y por ello la mata. Creyendo que todas las mujeres son igual de infieles ordenó a su visir conseguirle una esposa cada día entre las hijas de sus cortesanos, para luego matarla a la mañana siguiente. Este horrible designio es quebrado por Scherezade, hija del visir quien se ofrece como esposa del sultán y la primera noche, logra que el rey la sorprenda contándole un cuento a su hermana. El sultán se entusiasma con el cuento, pero la muchacha interrumpe el relato antes del alba y promete el final para la noche siguiente. Así, durante mil noches. Al final, ella da a luz a tres hijos y después de mil noches y una, el sultán conmuta la pena y viven felices.

<sup>1505</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 234.

tiempo real con la fabulación: “tiene que ser mucho más humano: no ofrecer respuestas ni plantear preguntas sino posponer, de una manera inverosímil pero posible, el desenlace. Para eso contamos, aunque en el intento lean otros lo que hemos escrito”.<sup>1506</sup> Como vemos en esta definición, la moraleja trascendente queda relegada a un segundo plano. Esto se debe a que, con los años, el cuento se ha independizado de las demandas de la sociedad oral que exigía la transmisión de un conocimiento práctico. Actualmente, esta forma puede ser vehículo para cualquier tipo de información, eso sí, sin olvidar su esencia seductora y persuasiva. En la misma línea, Soledad Puértolas comparte la idea de que: “Los cuentos de hoy nacen de la misma necesidad: detener el tiempo, suspender la sentencia. Mientras la muerte amenaza, el contador de historias le vuelve la espalda y habla de otra cosa. No nos engañemos: está hablando de lo mismo, siempre de lo mismo. Y la piedra lanzada al aire cae siempre sobre la realidad”.<sup>1507</sup> Por el contrario, Soledad Puértolas opina que la ancestral moraleja no ha desaparecido sino que en el cuento moderno cada vez está más oculta.

Cuando el cuento concluye, sabemos algo más de lo que sabíamos al principio, sepamos o no formularlo. Y tal vez en esta dificultad de formulación se diferencie, fundamentalmente, el cuento de hoy del cuento clásico, el cuento moral. El antiguo y claro mensaje, la enseñanza, ha desaparecido pero no nos podemos dejar engañar por esa aparente ausencia de mensaje. Sencillamente, no somos capaces de decir qué es exactamente lo que nos está diciendo. Tal vez, sólo nos quede una inquietud, una pregunta sin respuesta. Pero la función es la misma. Nuestra conciencia ha sido sacudida.<sup>1508</sup>

La autora aplica las mismas reglas de la oralidad a la escritura, en cualquier caso el interlocutor tiene que quedar embargado por la historia. Así que el cuento hereda esa consciencia de que el escritor ha de atraer la atención del lector y fascinarle, para lo que cuenta con la primera y la última palabra. Como nos recuerda Luís Beltrán Almería, Bajtín distingue entre géneros primarios (ámbito del lenguaje cotidiano) y géneros secundarios o culturales. Teniendo en cuenta esto, la novela utiliza recursos de los géneros primarios pero con la libertad que permite un género secundario, mientras que el cuento, más cercano a los géneros primarios, puesto que ha nacido en la oralidad, toma algunas de sus características:

---

<sup>1506</sup> Isabel del Río, “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, p. 234.

<sup>1507</sup> Soledad Puértolas en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 260.

<sup>1508</sup> Soledad Puértolas en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Ibid.*, p. 260.

En los géneros primarios esta relación hablante/interlocutor afecta directamente al acabado del enunciado amenazado por la réplica inmediata. El acabado del enunciado se determina por la relación indisoluble de tres aspectos básicos:

- a) la exhaustividad del tema del enunciado
- b) el deseo, el querer decir del hablante
- c) las formas estables de la estructuración del género.<sup>1509</sup>

Antonio Muñoz Molina reconoce que en el cuento, la apertura y el cierre son dos momentos imprescindibles que a veces aparecen marcados con expresiones formularias: “El cuento tiene más o menos las medidas de una narración oral, y también el énfasis de un comienzo indudable y de un final definitivo, el érase una vez y el este cuento se ha acabado”.<sup>1510</sup> Estas expresiones remiten a un repertorio popular e infantil, cuyo uso ha desaparecido en casi su totalidad, sin embargo algunos autores continúan empleándolos con una intención: abrir una puerta a las reglas y los tópicos de los cuentos tradicionales. Los escritores no rechazan todo el conocimiento adquirido desde nuestra infancia sobre estos mundos, sino que lo aprovechan para enriquecer las posibilidades del juego literario. Por ejemplo, en el relato «Érase una vez», de Agustín Cerezales, la fórmula que le da título permite introducirnos en un espacio y tiempo idílico:

En la tierra de las promesas cumplidas los niños ya no nacían para surtir de lanzas y canciones a los caballos, sino para tañer liras o golpear la azada, rítmicamente presos en una nueva edad, y las mujeres ya no eran bienes compartidos al dictado de los calendarios, sino sólidos mojones delimitadores del territorio.<sup>1511</sup>

Ana Rossetti, por su parte, utiliza como punto de partida de sus relatos metaficcionales las fórmulas tradicionales y todos los tópicos en torno al héroe y la princesa en los que los personajes prototípicos son subvertidos con el fin de reflexionar sobre el papel de la mujer a lo largo de la historia de la Literatura.

En cuanto a la diferencia entre el relato escrito y el oral, los cambios que ha sufrido el género quedan de manifiesto en cuanto los materiales se intentan trasvasar de un medio a otro. El cuento escrito no puede ser repetido sin el riesgo de ser cambiado en función de la

---

<sup>1509</sup> Luíís Beltrán Almería, *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 28.

<sup>1510</sup> Antonio Muñoz Molina en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Ibid.*, p. 193.

<sup>1511</sup> Agustín Cerezales, *Escaleras en el limbo*, *Op.cit.*, p. 79.

imprescindible relación narrador-oyente, y del contexto en que se dice el cuento; de las reacciones —distintas y espontáneas— del auditorio. Sabemos que las necesidades del relato oral son diferentes pues, por ejemplo, su eficacia no radica necesariamente en la historia o en su buena composición, sino en la gracia del cuentista, en su capacidad de reconocer el tipo de público, el momento y aun el espacio en que se lleva a cabo la narración. José María Merino se percató de las diferencias entre los dos modos de narrar cuando tuvo que enfrentarse a la tarea contar ante un público un relato que había escrito antes.

Viví entonces una experiencia inolvidable sobre la distancia que media entre la palabra dicha y la escrita, ya que, para contarle de viva voz, me vi obligado a desmontar y recomponer la estructura de mi relato, una historia de fantasmas titulada «El desertor». Escrito, mi relato comienza un anoche de San Juan, en los tiempos de la guerra civil, en que regresa a su casa un soldado desertor. Narrado, tuve que plantear la trama de forma lineal, comenzando con algo así como: “Hace muchos años, vivía en una aldea de estas montañas un matrimonio recién casado, pero estalló la guerra civil y el joven marido fue reclutado por el ejército de los nacionales y se vio obligado a ir al frente”. Lo que yo relaté no era mi cuento, sino una narración urdida de repente sobre la estructura argumental y dramática de mi cuento. A partir de entonces, en la relación entre oralidad y escritura descubrí unos cuantos aspectos diferenciales.<sup>1512</sup>

Los cambios del cuento no sólo afectan al discurso o textura sino también a la historia. Los aspectos diferenciales a los que hace referencia son: la posibilidad-imposibilidad de ir acompañados de un lenguaje no verbal, la sencillez y naturalidad verbal del relato oral frente a la complejidad de forma del escrito, lo cual implica que, mientras que en el primer caso tanto el argumento como la textura son cambiables, en el relato escrito no es posible pues: “Un cuento literario, para que mantenga su identidad, debe leerse o recitarse de memoria, sin quitarle ni un punto ni una coma, como si se tratase de un poema, del mismo modo que el buen actor de teatro reproduce fielmente el texto escrito por el autor”.<sup>1513</sup> Soledad Puértolas coincide con que el relato propiamente oral, concebido para este medio y difundido a través de él ha de poder modificarse porque en ese contexto cada emisor tiene la libertad de añadir lo que desee.

Posiblemente, siempre han existido los cuentos. Pertenecen a la tradición oral y cuando al fin alguien se decide a recogerlos en un volumen, a pasarlos a limpio en un manuscrito, pueden haber pasado muchos años desde el momento de su invención y, por lo demás, son susceptibles de modificación. Todo el mundo modifica los cuentos, todo el mundo se siente con el derecho de

---

<sup>1512</sup> José María Merino, “Palabra oral, palabra escrita”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 53.

<sup>1513</sup> José María Merino, “Palabra oral, palabra escrita”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 57.

aportar un detalle, una variación. Los contadores de cuentos no se limitan a dar cuenta de un suceso: lo recrean para su auditorio.<sup>1514</sup>

La opinión de Merino contrasta con la de Javier Marías para el que el relato todavía puede ser relatado en voz alta.<sup>1515</sup> Mientras *Alí Babá y los cuarenta ladrones* podía ser parafraseado y repetido de nuevo, no se puede relatar brevemente *Ana Karenina*. El problema del relato es que ha sido invadido por la novela lo que ha producido que se escriban cuentos que tan sólo pueden ser narrados de una manera posible bajo el riesgo de desarmar el frágil artificio.<sup>1516</sup> Queda constancia, entonces, de que lo que se puede repetir es la historia no la textualidad concreta sujeta a las variables de la comunicación.

En el polo opuesto se encuentra Eloy Tizón para el cual el relato literario, siguiendo las ideas de Abelardo Castillo, es una unidad sólida inamovible: “Un cuento es una historia contada de la única manera posible”.<sup>1517</sup> La escritura fija al relato, lo congela a lo largo del tiempo, es perdurable, mientras que la oralidad es fugaz, por eso Cristina Fernández Cubas dice: “La narración oral es como un plato de cocina, buenísimo, que luego te lo comes y ya está. Pero por eso mismo, por lo que tiene de efímero, a mí me encanta; y que sea irreproducible”.<sup>1518</sup> Resumiendo lo visto, los autores que defienden la independencia del cuento de su ancestro oral le darán más importancia a la secuenciación de las palabras y a su condición de texto fijado.

En resumen, podemos retomar los datos aquí comentados y definir la red de relaciones entre rasgos que se establece en el entorno del concepto de la oralidad. Como hemos discutido, algunas características aparentemente contrapuestas como la libertad y la normatividad, salen a colación en torno a este asunto lo que demuestra que la definición de cuento contempla ambas posibilidades.

---

<sup>1514</sup> Soledad Puértolas, “La gracia de la vida, la inmortalidad”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 173.

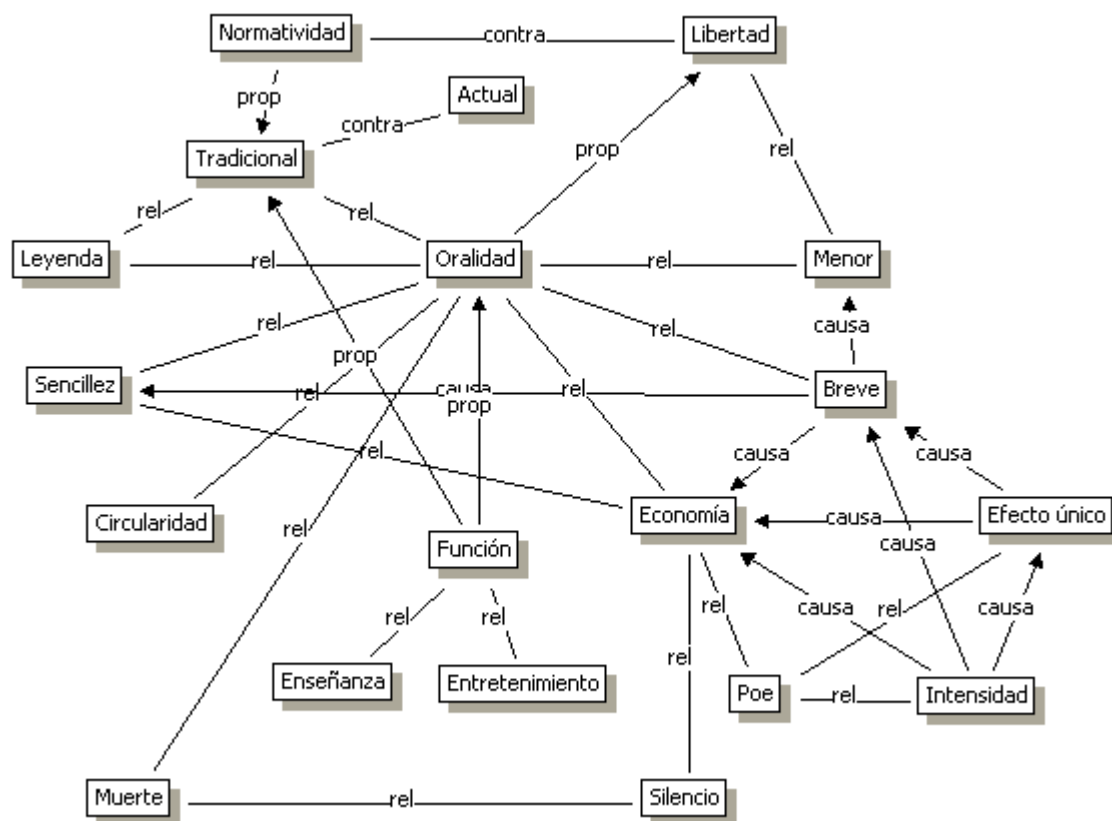
<sup>1515</sup> Javier Marías en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 127.

<sup>1516</sup> Este prólogo “Las bromas divinas” aparece recogido en *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, pp. 292-301.

<sup>1517</sup> Emilia Lanzas, “Al principio fue el cuento”, <http://www.premura.com/revista/50/articulo.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1518</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, pp. 59-60.

## Esquema 12



### LA ORALIDAD EN LOS TEXTOS

La representación de la oralidad en los textos puede tener dos vertientes de acuerdo con la doble significación que presentamos anteriormente:

A) Si entendemos la oralidad como modo de transmisión de la información, podemos decir que ésta ha impregnado la cultura letrada con una serie de estrategias propias de la comunicación oral.

B) La oralidad, en su segunda acepción, aparecería en aquellos textos literarios que recogen o reelaboran diversos temas, motivos, personajes o formas discursivas (lingüísticas, retóricas, enunciativas), propias de la tradición oral.

Por supuesto, en ocasiones aparecen ambas posibilidades en los relatos, esto es, encontramos tanto parte del conocimiento popular como las formas o estructuras propias

del discurso oral. Con ello los autores intentan demostrar que sus textos obedecen a la misma lógica profunda de la tradición cultural.

En cuanto a la primera tendencia, resulta obvio que la literatura escrita sólo puede producir efectos de oralidad ya que su sonoridad, su dimensión oral, permanece muda. A pesar de que su tarea está abocada al fracaso, los escritores de nuestro corpus intentan transmitirnos la ilusión de estar asistiendo al modo de comunicación oral: o bien reflejando la manera de hablar de los personajes o del narrador.

Para suplir las limitaciones de la escritura, los escritores pretenden representar el habla natural. Para ello emplean sonidos, vocablos o expresiones, aunque los elementos puramente sonoros o kinésicos desaparecen, son suplantados por las características gráficas del texto o descripciones. Este tipo de reproducción aparece generalmente en los diálogos de los personajes cuando se intenta dotar a cada uno de una personalidad diferente. Ya casi se ha convertido en un requisito de la buena literatura el que los personajes hablen con propiedad y de acuerdo con sus registros. Quizá los autores de la posguerra destacaron por su atención a este respecto. No podemos olvidar la voz personalísima de esas muchachas de provincias que poblaban los relatos de Carmen Martín Gaité o los rústicos personajes de José Jiménez Lozano, siempre atento al mundo del campo. Han cambiado los grupos sociales y la realidad que nos rodea pero la pluma del escritor, si quiere retratar el lenguaje que le rodea, tiene el mismo objetivo. Algunas actitudes revelan una voluntad testimonial que, a menudo, tiene repercusiones en los componentes lingüísticos de los textos al aparecer expresiones regionalistas o palabras deformadas para acercarlas a las formas de pronunciación coloquial, rústica o vulgar. Uno de los casos más sugestivos lo constituye la llamada literatura de imitación lingüística, en la que el texto como totalidad simula una lengua que, naturalmente, no es real sino ficticia, aunque el texto trabaja para persuadir al lector de que está “oyendo” hablar a personajes y narradores. En sus relatos urbanos Juan Madrid recoge las expresiones de los drogadictos, mendigos y prostitutas del barrio de Malasaña. Por ejemplo en, «Jodida ciudad», nos describe una desgarradora escena en la que un emigrante se muere en la calle, mientras los transeúntes pasan a su lado sin querer mirar: “-Papá, es que... -¿Cállate, coño?”. El autor quiere mostrarnos que a pesar del contraste

entre dos mundos, el de la calle y el de una familia, en ambos las personas se tratan con igual crueldad:

- ¡No aguanto más, no aguanto más, asqueroso, más que asqueroso, me estás matando!
- ¡Calla, puta, zorra de mierda!
- Papá
- ¿Qué?
- ¿Puedo ir mañana de excursión con la pandilla?
- No
- Porque no me sale a mí de los cojones ¿vale? Vete a tu cuarto a estudiar.<sup>1519</sup>

Por otra parte, Manuel Rivas marca las particularidades diatópicas de sus personajes insertando incluso fragmentos en gallego que precisan traducción. De hecho, el propio título de uno de sus libros *¿Qué me quieres amor?*, además de ser una frase de *El perro del hortelano*, copia una expresión muy gallega que quiere decir “¿Qué quieres de mí, amor?”.<sup>1520</sup> Por el contrario, encontramos otros autores que prefieren optar por la neutralidad de sus personajes, y utilizan unos discursos que, más allá de las diferentes emociones que sufren, no demuestran ninguna marca diatópica, diastrática o diafásica. Como caso extremo tenemos los relatos de Clara Janés en los que las enunciaciones de sus protagonistas tienen un afán poético alejado de cualquier creación espontánea oral.

En otras ocasiones, encontramos relatos en los que el narrador aparenta estar contándonos de manera directa la historia. El mismo Rivas en sus libros emplea la primera persona para crear la ilusión de una comunicación directa con el lector.<sup>1521</sup> Por ejemplo, en «Carmiña» aparece el discurso del narrador junto al del personaje O’Lis de Sésamo sin distinciones gráficas, así su pensamiento casi parece indiferenciado: “Yo iba allá por Carmiña, claro. ¡Carmiña! ¿Tú conociste a Carmiña de joven? No. ¡Qué coño la ibas a conocer si no habías nacido! Era buena moza, la Carmiña, con mucho donde agarrar. Y se daba bien”.<sup>1522</sup> No es más que una muestra de la polifonía del discurso narrativo. En «Un

---

<sup>1519</sup> Juan Madrid, *Crónicas del Madrid oscuro*, *Op.cit.*, p. 121.

<sup>1520</sup> Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, *Op.cit.*, pp. 13-20.

<sup>1521</sup> Sobre el papel de la memoria en Manuel Rivas véase: Francisco Vicente Gómez. En concreto, el autor se ocupa del relato en cuestión y destaca el papel de las costumbres y rituales que se convierten en marco de esta historia (“Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas”, *El cuento en la década de los noventa*, *Op.cit.*, pp. 360-361).

<sup>1522</sup> Manuel Rivas, *¿Qué me quieres, amor?*, *Op.cit.*



cadáver de pavo en la nevera» de Julio Llamazares la anécdota se centra en la desavenencia en el matrimonio protagonista narrado desde el punto de vista de un miembro del personal doméstico. La primera frase es breve y directa: “La nochebuena de 1971, los señores volvieron a reñir”.<sup>1523</sup> La oralidad queda latente en la conciencia del narrador de ser el transmisor de una historia, por lo tanto utiliza expresiones oportunas: “como decía”, “muchos años después tuve la oportunidad”, “recuerdo”... En cuanto al lenguaje hay continuas repeticiones, aliteraciones, epítetos, adiciones...

Cuando la oralidad no es sólo la reproducción de un tipo de enunciación sino la transcripción de un conocimiento popular, entonces los relatos funcionan, según ha señalado Leinhard como “depositarios de la memoria oral (instancia colectiva, dueña del saber contenido en el texto)” lo cual influye en ciertas particularidades del discurso literario. Luis Mateo Díez escribió en 1981 *Relato de Babia*, en el cual recogía distintas historias en torno a su comarca natal.<sup>1524</sup> En los siguientes años los fue reeditado en dos nuevas ocasiones con importantes cambios en su contenido que dejaban de manifiesto la intención constructiva del escritor. En principio el volumen contiene una serie de relatos de orientación metanarrativa en los que el autor propone un contexto para la comprensión de su totalidad. Por ejemplo en «Contar y escuchar» analiza la semántica de la expresión “vivir en Babia” a la par que nos explica el origen de su pasión por la narración. En «Filandón» recoge casi con una intención etnográfica, como si se tratase de un mero transcriptor, una de esas noches de reunión en torno a la lumbre en la que los vecinos engarzaban cuentos, romances y leyendas. En «Sacaberas, duendes y cristalinas» prescinde del marco de la narración y recoge una secuencia de breves historias con una base folclórica. Entre ellos el más interesante es el titulado «Fulgor de Badavia» en el cual ilustra el origen de ese pueblo, más que la historia de la comarca, la leyenda en la que funda su orgullo y su resistencia desde los tiempos de los castros, los campamentos romanos y los señoríos feudales. Pero en aquellas primeras ediciones aparecían también otros tres cuentecillos «Benigno el Mayoral de la Torre», «Cesáreo Alba en Torrestío», y «Adelaida Valero en La Cueta» que tenían en común el ser el testimonio de los tres personajes principales que les dan título.

---

<sup>1523</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.* p. 61.

<sup>1524</sup> Luis Mateo Díez, *Relato de Babia*, *Op.cit.*

Posteriormente en 1994 recogió algunos de estos relatos en *Valles de leyenda*, fruto de la colaboración conjunta con el ilustrador Antón Díez y Florentino Agustín Díez, su padre y hermano respectivamente.<sup>1525</sup> En esta obra está más patente el afán compilatorio de tradiciones a través del procedimiento que venimos observando: “El velo de la leyenda tamiza el pasado con el prestigio de la narración que enaltece su destino para intentar inmortalizarlo, ayudando a la ejemplaridad de su recuerdo”.<sup>1526</sup> Al autor no le molesta la lectura antropológica, todo lo contrario, supone un elogio.

Por otra parte, el relato «El padre» de Julio Llamazares tiene las particularidades de la oralidad tradicional. El cuento está ambientado en un pequeño pueblo sueco situado cerca del Círculo Polar Ártico. Trata de la historia de la pequeña Kerstin cuyo padre, minero, había desaparecido dejándola sola a ella, su madre, y sus tres hermanos. Un día su abuelo le contó la historia del *Oso negro*, nombre por el que era conocida una mujer que, en los tiempos en los que se había construido el ferrocarril, era respetada por los obreros a los que hacía la comida por su fortaleza y valentía. Sin embargo, el día que se enamoró de un hombre y comenzó a prestarle más atención que a los demás, ambos tuvieron que separarse del grupo. En su huída, ella falleció cargando a cuestas la cocina de hierro que había dado de comer a esos rudos hombres. El proceso de transmisión oral aparece cristalizado en el relato cuando la nieta, convertida en narratorio de ese cuento enmarcado, se encarga de corregir cualquier posible desviación que se produzca en la versión original acogándose a esa necesidad infantil de escuchar lo mismo una y otra vez.

Muchas veces el abuelo le contó la misma historia, siempre de la misma forma y siempre con el mismo fin, pero a Kerstin le seguía emocionando lo mismo que la primera. Le escuchaba sentada en sus rodillas y, cuando el abuelo se despistaba, cosa que le sucedía a menudo (el hombre ya era muy viejo), le corregía y le hacía tomar el hilo que había perdido.<sup>1527</sup>

La niña vincula la imagen de su padre con la de ese personaje valiente, sin embargo, cuando le conoce, se desengaña pues él tiene otra familia y vive con ella en otra ciudad. Finalmente, la verdadera *Oso negro* es su madre, quien caminaba “con toda la casa

---

<sup>1525</sup> Luis Mateo Díez, Florentino Agustín Díez y Antón Díez, *Valles de leyenda*, León, Edilesa, 1994.

<sup>1526</sup> Luis Mateo Díez, Florentino Agustín Díez y Antón Díez, *Valles de leyenda*, *Ibid.*, p. 16.

<sup>1527</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.*, p. 119.

acuestas, como en la historia que el abuelo le contara tantas veces, allá en su casa de Svapppavaara, cuando Kerstin era niña y aún no sabía que tenía un padre”.<sup>1528</sup>

#### EL CAMBIO DE REPERTORIO DE LA ORALIDAD AL CUENTO LITERARIO

Como ya dijimos en el capítulo segundo, desde el punto de vista teórico existen opiniones contrapuestas sobre si el cuento se trata de un género de origen ancestral (James Cooper Lawrence) que, a pesar de todas las modificaciones mantiene su esencia (Carlos Mastrángelo y Luis Beltrán Almería) o bien se trata de un género totalmente nuevo (Brander Matthews).<sup>1529</sup> Estas dos maneras de pensar también se mantienen en las poéticas. Para algunos, como Marina Mayoral, el cuento literario comienza a partir del siglo XIX.<sup>1530</sup> Esta cronología había sido ya defendida por una de las principales autoridades sobre el cuento literario español, Mariano Baquero Goyanes. Para el especialista dicho proceso que comienza en el siglo XIX responde a un cambio profundo en la sensibilidad literaria desprendiéndose de sus características orales en un “lento proceso de literaturización” que se traduce en una mayor libertad para tratar todo tipo de asuntos y no “únicamente para los fantásticos y legendarios, como era corriente en los años románticos ya inmediatamente post-románticos”.<sup>1531</sup> Aunque hemos visto arriba que para Manuel Rivas el cuento oral permite ya cualquier línea temática, para el especialista sobre el relato decimonónico, el género estaba limitado por las subsiguientes restricciones que el canal oral implica. Es a partir del Romanticismo cuando el cuento aborda la realidad, los problemas sociales, lo cotidiano. Esta libertad temática se ha convertido en uno de los emblemas del cuento actual y en uno de sus factores más positivos que ha logrado conquistar a muchos seguidores.

---

<sup>1528</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 123.

<sup>1529</sup> James Cooper Lawrence, “Una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 77; Carlos Mastrángelo, “Hacia una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 111; Luis Beltrán Almería, “El cuento como género literario”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, *Op.cit.*, pp. 31-32; Brander Matthews, “La filosofía del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 61.

<sup>1530</sup> Marina Mayoral en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 135.

<sup>1531</sup> Mariano Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, *Op.cit.*, pp. 13-14

Siguiendo con la teoría de Mariano Baquero Goyanes, el autor señalaba las diferencias entre tres momentos: los relatos del XIX y los anteriores, y también entre estos y los del XX basándose en el tiempo capturado dentro del relato. 1) En los primeros los personajes son presentados en toda su totalidad, esto es, aunque se nos relate un momento de su historia, en realidad tienen un pasado relevante y en cuanto a su futuro, aparece un final cerrado que no deja incertidumbre. 2) Frente a esto, en el siglo XIX, el autor capta un instante clave en la vida de ese personaje. 3) Por último, en el siglo XX se ha agudizado la preferencia por la apertura de significado. En conclusión, las distinciones entre los cuentos son una cuestión de grado pues en todos ellos funcionan las mismas reglas, así pues, aunque existan relatos basados en el diálogo, un recurso que tiende a expandir el relato, su utilización no invalida la regla de la economía. Baquero Goyanes acaba concluyendo que: “en lo sustancial, el cuento, tal y como es realizado en nuestro siglo, no difiere demasiado del que tan intenso y brillante cultivo tuvo en el pasado”, siendo las diferencias tan solo de estilo, lenguaje y escenario y una cuestión de gusto.<sup>1532</sup>

Frente a esta teoría, Gonzalo Calcedo opina que existe cierta suerte de continuidad entre el relato oral y el contemporáneo pues la libertad es intrínseca al género, ya existía y está relacionada con su brevedad y su oralidad: “Quizás estemos ufanándonos de una propiedad que no nos pertenece, estableciendo nuevas normas que no van a preservar lo más válido de su oferta, la generosidad que supone para el escritor empezar docenas de historias a su antojo sin la pesadosa letanía de narraciones más extensas”.<sup>1533</sup> Cualquier restricción o norma perjudica al género al perderse su esencia:

¿Un cuento sin coartadas? Por qué no. Pero este tipo de narración siempre va a carecer de la brillantez engañosa de nuestro querido artefacto circense, ese cuento que, como un fuego de artificio, nos ilumina durante un único ínstate de felicidad. Ese viejo cuento que se defiende de nuestros ataques y nos acecha, apostado tras su brevedad, oral y rotundo, dispuesto siempre a cortejarnos o a destruirnos.<sup>1534</sup>

---

<sup>1532</sup> Mariano Baquero Goyanes, “Estudio preliminar”, Joseluís González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, (ed. orig. *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, pp. XIX-XXXIV), pp. 20-21.

<sup>1533</sup> Gonzalo Calcedo, “Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, pp. 64-65.

<sup>1534</sup> Gonzalo Calcedo, “Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Ibid.*, pp. 64-65.

Sin embargo, para Luis Beltrán Almería la literaturización aleja al género del relato oral para así aproximarse a la novela.<sup>1535</sup> Así que las diferencias de grado que apuntaba Mariano Baquero Goyanes suponen aportaciones que alejan al género de su esencia. En este proceso intervendrá no solo la tradición romántica sino también los escritores hispanoamericanos y de tradición anglosajona tal y como trataremos en un apartado posterior.

## LOS MODELOS DE LA ESCRITURA

A pesar de la complejidad de la creación literaria, los investigadores insistimos en intentar acotar los modelos estéticos y culturales empleados por nuestros artistas. Como no podemos abarcar todo los medios, el cine, la radio, Internet... intentamos ahondar, al menos, en aquello más “aprehensible”, es decir, que podemos tener a nuestro alcance, los materiales físicos, escritos. A este respecto, nos ayuda la curiosidad de muchos entrevistadores que también indagan en este asunto, y les preguntan por sus maestros.

Ahora bien, las reacciones ante semejante curiosidad son también diversas. Por una parte están aquellos que no dudan en poner de manifiesto sus tradiciones literarias en entrevistas, encuestas y libros. Por ejemplo Antonio Muñoz Molina en su poética del cuento recoge en un solo párrafo una larga nómina: “Poe, Borges, Joyce, Bioy, Salinger, Carver, Cheever, Rulfo, Onetti, Aldecoa, Juan Eduardo Zúñiga, son los narradores de cuentos que prefiero. El que más me ha gustado en mi vida es «La cara de la desgracia», de Juan Carlos Onetti. Cuando tengo que escribir alguno, procuro imitar a esos maestros”.<sup>1536</sup> Como vemos en esta declaración, el autor alude a los grandes nombres del cuento de todas las tradiciones y de ambos lados del océano, mezclando referencias de acuerdo con el eclecticismo posmoderno tan en boga. José María Merino saca a la palestra un problema: en la actualidad ya no existen fronteras para el arte, en realidad, no hay “Nada menos

---

<sup>1535</sup> Luis Beltrán Almería, “El cuento...”, *Op.cit.*, pp. 15-32.

<sup>1536</sup> Antonio Muñoz Molina en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 193.

nacional que la literatura”.<sup>1537</sup> Esto es debido a que ha evolucionado la manera de comunicarnos; hoy en día es posible intercambiar citas, libros, bibliografías con gran rapidez gracias a la red, los medios de transporte permiten que viajemos de un lado a otro del mundo, existe una gran movilidad de traducciones... De este modo, el escritor está abierto a múltiples influencias:

Insisto en que forman parte de la tradición del escritor todos los libros que le han interesado y conmovido, por encima de la lengua y la cultura a la que pertenezcan. Tampoco creo en la fidelidad a una perspectiva, ni a un mundo, ni a un género, pues con los años he aprendido lo importante que puede ser para un narrador cambiar de género, buscar otros recursos expresivos para renovar la capacidad de invención.<sup>1538</sup>

El eclecticismo posmoderno que refleja la declaración de Jose María Merino encierra a la vez un símbolo de riqueza, pero también indica la decadencia de las antiguas maneras de entender la cultura. A este problema le sumamos que muchas veces los autores ni siquiera son conscientes de sus propias influencias, o al menos así lo reconoce Carmen Martín Gaité:

Pero tanto si cuenta lo que ha vivido como si cuenta lo que ha visto, lo que ha soñado o lo que le han contado, el narrador, unas veces de forma consciente y otras inconsciente, está tomando sustancia para su cuento de otro perenne y subterráneo manantial en el que todos bebemos desde temprana edad: el de la literatura existente antes de que él se pusiera a contar y a cuyas resonancias jamás escapa. Es decir, el narrador, en cualquiera de los casos, acomoda su relato a modelos propuestos por lo que ha leído.<sup>1539</sup>

El peligro que acecha al autor que se define por comparación con otros escritores consiste en ser adscrito bajo ciertas etiquetas literarias. Ana María Matute, por ejemplo, prefiere desvincularse del grupo de Barcelona, esto es porque rechaza ser encadenada con un autor, escuela, o tendencia.<sup>1540</sup> Lo cierto es que el método didáctico de clasificar a los escritores por generaciones o grupos incomoda a la mayoría ya que determina, en mayor o

---

<sup>1537</sup> José María Merino, “El narrador narrado”, *Ficción continua*, *Op.cit.* (ed. orig. *Grand Séminaire* 14-16 de mayo de 2001), p. 19.

<sup>1538</sup> José María Merino, “El narrador narrado”, *Ficción continua*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1539</sup> Carmen Martín Gaité, “Tras la pregunta”, *El cuento de nunca acabar*, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>1540</sup> Ana María Matute dice ser diferente a sus compañeros: “Debo mucho a mis compañeros de esos años en Barcelona: los tres hermanos Goytisolo, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José María Castellet y más tarde en Madrid: Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Pepe Caballero Bonald y muchos más. [...] Pero eran amigos, yo no formaba con ellos escuela, capillas o grupos de ningún tipo; siempre he sido muy independiente en mi forma de escribir y creo que eso me ha perjudicado en bastantes ocasiones” (Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, *Op.cit.*, p. 16).

menor grado, su condición artística y porque tienen hoy en día un carácter comercial, y un significado casi vacío. Son en muchos casos agrupaciones forzadas de autores y obras con poco en común o que, al contrario, son copias exactas unas de otras. En el siguiente fragmento, Medardo Fraile como veremos, no desea manifestar sus influencias para no ser, quizá, inmediatamente vinculado con los autores anglosajones:

Un escritor norteamericano que no quiero nombrar para que no me tomen por devoto de él, que no lo soy, escribió que lo que da fuerza a un relato son las cosas importantes que sabes y no cuentas. Yo he hecho -y nadie me ha dicho que lo hiciera mal- poesía teatro, crítica, periodismo, una novela, ensayo y, todo eso, incluso estando bien hecho, no me ha parecido tan satisfactorio como un buen cuento, dicho sea, desde luego, con los debidos respetos a los cultivadores de esos géneros e, incluso, admiración, si viene al caso.<sup>1541</sup>

La crítica, muchas veces sedienta de claves interpretativas, tiende a veces a exprimir las similitudes entre los escritores. Juan Bonilla cuenta la tragedia de un escritor que, desde su primera novela ha sido relacionado con un tal Lara, lo cual ha supuesto en adelante un lastre para cualquier intento de ser original.

Admití en todas las entrevistas que mi deuda con Lara, a quien no conocí, con quien ni siquiera me había llegado a cartear, se reflejaba en cada una de las novelas que había escrito [...]. Estas declaraciones no me hicieron ningún bien, porque los críticos se guiaron por ellas y, si al recibir la primera de mis novelas, la mención de Lara se hacía siempre en términos elogiosos para mí, [...] la recepción de la segunda transformaba esa influencia en el más clamoroso de los errores que lastraban mi novela.<sup>1542</sup>

Los escritores prefieren alinearse en la nómina de los inclasificables, y así Ana María Matute que tanta importancia le había dado a las influencias literarias, llegado el caso, prefiere alejarse de cualquier etiqueta: “Creo que se debe a que a mí no me podía encasillar en ninguna tendencia. Siempre he sido muy libre escribiendo”.<sup>1543</sup> No podemos ignorar que sobre estas declaraciones acecha otro criterio del acceso al canon: la originalidad. Los autores reconocen la importancia de los libros en su creatividad siempre y cuando no entre en conflicto con el requerimiento de ser novedoso.

---

<sup>1541</sup> Ángel Zapata, “Entrevista a Medardo Fraile: el cuento como rebeldía”, en <http://www.generacionxxi.com/entrevistas/fraile.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1542</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, p. 9.

<sup>1543</sup> Alicia Redondo Goicoechea, “Entrevista a Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, *Op.cit.*, pp. 19-20.

Hasta el momento ya hemos incluido varias disquisiciones en torno al concepto de “original” pues quizá sea uno de los factores que mejor definen las relaciones dentro del sistema. En principio éste denota, clara y simplemente, algo que no es copia, pero desde el Romanticismo ha pasado a ser un criterio para juzgar las obras, ya que esta característica proporciona superioridad frente a la copia. Como los autores son conscientes de ello, intentan reivindicar aquello que les diferencia. Por ejemplo, Juan Manuel de Prada, en su poética del cuento, declara que su principal principio estético consiste en “introducir una alteración de la normalidad dentro de un ámbito más o menos circunspecto o incluso grisáceo”. Claro que, como conoce que este ha sido el objetivo de otros tantos autores, intenta marcar su singularidad en los procedimientos:

Donde sí aspiro a la originalidad es en los métodos que empleo para que esa intromisión de una nueva realidad desquiciada se haga patente: el surrealismo y el esperpento me resultan muy gratificantes (creo que Buñuel y Fellini aletean al fondo), y tampoco me es ajena una exacerbación de las percepciones sensoriales (expresada en sinestesias y asociaciones insólitas) que ayude al lector a instalarse en ese mundo de pesadilla que le propongo, un mundo en el que se suspenden el tiempo y la racionalidad, y donde la alucinación y los pozos ciegos de la locura imponen su tiranía. Mientras escribo, procuro que mi inteligencia aspire al trance, de modo que se conecte con las cosas (y conste que para mí todo es cosa: los muebles, y los paisajes, pero también las palabras y las pasiones y los pensamientos) desde una intuición que surge entre el sueño y la vigilia y que sólo logra su plasmación en lenguaje mediante la imagen poética. Por supuesto en mi proceso de escritura los sentidos no quedan sometidos por las facultades intelectivas; creo, pues, que podría calificárseme de *primitivo*.<sup>1544</sup>

Durante la Edad Media y en la Antigüedad la imitación del modelo canónico era un requisito y una meta del mundo literario. En la actualidad, se ha terminado con la mimesis como poética hegemónica con el énfasis creciente en la singularidad del creador. La imitación ha acabado relacionándose con una fase de inmadurez literaria, de tal modo que, por ejemplo, Juan Bonilla lo parodia en «Edición definitiva». En este cuento, el protagonista muy influido por los escritores norteamericanos asiste a las reuniones de alcohólicos anónimos para obtener historias truculentas con las que redactar sus relatos. Allí encuentra a un escritor veterano que le aconseja abandonar este camino pues: “Si los cuentos de Bukovski todavía merecía releerse, los que no tenían salvación alguna eran los que yo había escrito tratando de ser Bukovski”.<sup>1545</sup> Sin embargo, la imitación ha pervivido tras el concepto de “intertextualidad” el cual da carta de autenticidad y literariedad a las

---

<sup>1544</sup> Juan Manuel de Prada, “Una realidad desquiciada”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, pp. 216-217.



citas, juegos y guiños con la misma referencia textual. La costumbre borgiana de incluir citas en sus textos es habitual entre algunos de los escritores como Enrique Vila-Matas quien ha logrado hacer de sus autores fetiche una constante. Por ejemplo, en su obra aparecen repetidos algunos de los temas del autor de *La metamorfosis*, por ejemplo varios de sus personajes se identifican con los coleópteros (*Al sur de los párpados*, y en el relato “Volver a casa” de *Hijos sin hijos*). Los padres pueden odiar a su prole (*Lejos de Veracruz, El viaje vertical*), creer que han engendrado a un monstruo (*Extraña forma de vida*), muchos de los personajes simplemente no desean tener descendencia. Este desapego parece ser el eco del conflicto entre Kafka y su padre por el que se encontraban mutuamente muy extraños “pero basta ver fotografías de la época para ver que allí el único raro –ese aire de murciélago, por favor- era Kafka junior”<sup>1546</sup>. La soltería acaba siendo el estado perfecto del hombre, es una forma de evitar los hijos, y también el resultado de un amor huido, caduco (son las máquinas solteras de *Historia abreviada de la literatura portátil*, o de *Lejos de Veracruz, El viaje vertical*). Una cita del autor praguense “Alemania ha declarado la guerra a Rusia. Por la tarde fui a nadar” da paso a la reflexión sobre el carácter secundario de la Historia en *Hijos sin hijos*. Por el contrario, cuando llega la hora de declarar sus preferencias, el escritor declara no considerarse considerarse kafkiano.<sup>1547</sup> Otros autores de referencia de Vila-Matas como Marguerite Duras o los vanguardistas franceses se convierten en personajes de *Una casa para siempre* o *Historia abreviada de la literatura portátil*, respectivamente. Las obras de Pessoa, Gombrowicz, Melville, Musil, Marsé, entre otros, dejan su impronta como influencia y huella<sup>1548</sup>, mientras que las ciudades de los mismos (París, Lisboa, Praga, Barcelona) son el espacio perfecto para la acción de sus novelas. La literatura se convierte así en fuente de inspiración y espacio textual en el que uno puede emplear la cleptomanía de las citas creando de este modo un laberinto de autores y lugares.

---

<sup>1545</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, p. 81.

<sup>1546</sup> Enrique Vila-Matas, *El viajero más lento*, *Op.cit.*, p. 97.

<sup>1547</sup> Ramón Sánchez Lizarralde, “Enrique Vila-Matas”, *El Urogallo*, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>1548</sup> Sobre la diferencia entre ambos conceptos véase: José Enrique Martínez Fernández, “De la influencia literaria a la huella textual”, *Exemplaria*, 1, 1997, pp. 179-200.

El problema es que en ocasiones lo que para algunos es intertextualidad, para otros es plagio. En verdad, encasillar a una obra en uno u otro supuesto depende de la competencia lectora que dictaminará el valor estético del texto, en los conocimientos literarios, pero también en la imagen que se tenga de un escritor, por ejemplo lo que en Vila-Matas se considera intertextualidad, en Lucía Etxebarría sería visto como plagio pues no se lee igual a un escritor prestigioso que a un escritor iconoclasta y mediático.<sup>1549</sup> El plagio ha surgido a raíz de las leyes que defienden los derechos de autor y por tanto pone en juego conceptos éticos: lo bueno y lo malo, lo legal lo ilegal. Como señalamos en el capítulo anterior, Bernardo Atxaga ha escrito un curioso «Método para plagiar», incluido en *Obabakoak*, en el cual ironiza en su libro sobre la copia pues, si se disfraza de juego, parodia, pastiche, puede pasar desapercibida en el mundillo literario.<sup>1550</sup>

Hasta el momento hemos planteado alguno de temores que acechan a los escritores a la hora de declarar sus fuentes literarias: las etiquetas, interpretaciones simplistas, acusación de falta de originalidad. Por fortuna, no todas las implicaciones son negativas y algunos se atreven a mostrarnos sus lecturas, maestros e influencias. Con este recurso los autores no solo demuestran su conocimiento literario, sino que además, el mero hecho de ser asociados determinados nombres supone aproximarse a su nivel. Gracias a que las consecuencias son más positivas que negativas, los escritores nos ponen en la senda de sus autores fetiche: a partir de estos datos vamos a abordar qué figuras han influido en mayor medida en el cuento literario y con qué rasgos de repertorio están vinculados.

#### LOS ESCRITORES MAS EMBLEMATICOS

Gracias a los datos de la encuesta realizada por Rebeca Martín y Fernando Valls en torno a la situación del cuento literario español durante el siglo XX hemos hecho una aproximación relativamente objetiva a esta cuestión. En el **cuadro A** recogemos los nombres que citan los encuestados al responder a la siguiente pregunta: “Qué autores de cuentos de la literatura universal han influido más en la narrativa breve española del siglo

---

<sup>1549</sup> A pesar de que Enrique Vila-Matas emplea frecuentemente citas veladas de otros escritores, nunca ha sido acusado de plagio, mientras que la escritora fue llevada a los tribunales por plagiar al poeta Antonio Colinas en su libro de poemas *Estación de Infierno*.

<sup>1550</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 319.

XX?”.<sup>1551</sup> Para una mayor claridad, hemos presentado en B los mismos datos a través de un diagrama de barras. Por último, en C y D presentamos las respuestas a la primera pregunta de la encuesta en la cual los escritores eran interrogados sobre los mejores libros de cuentos españoles.

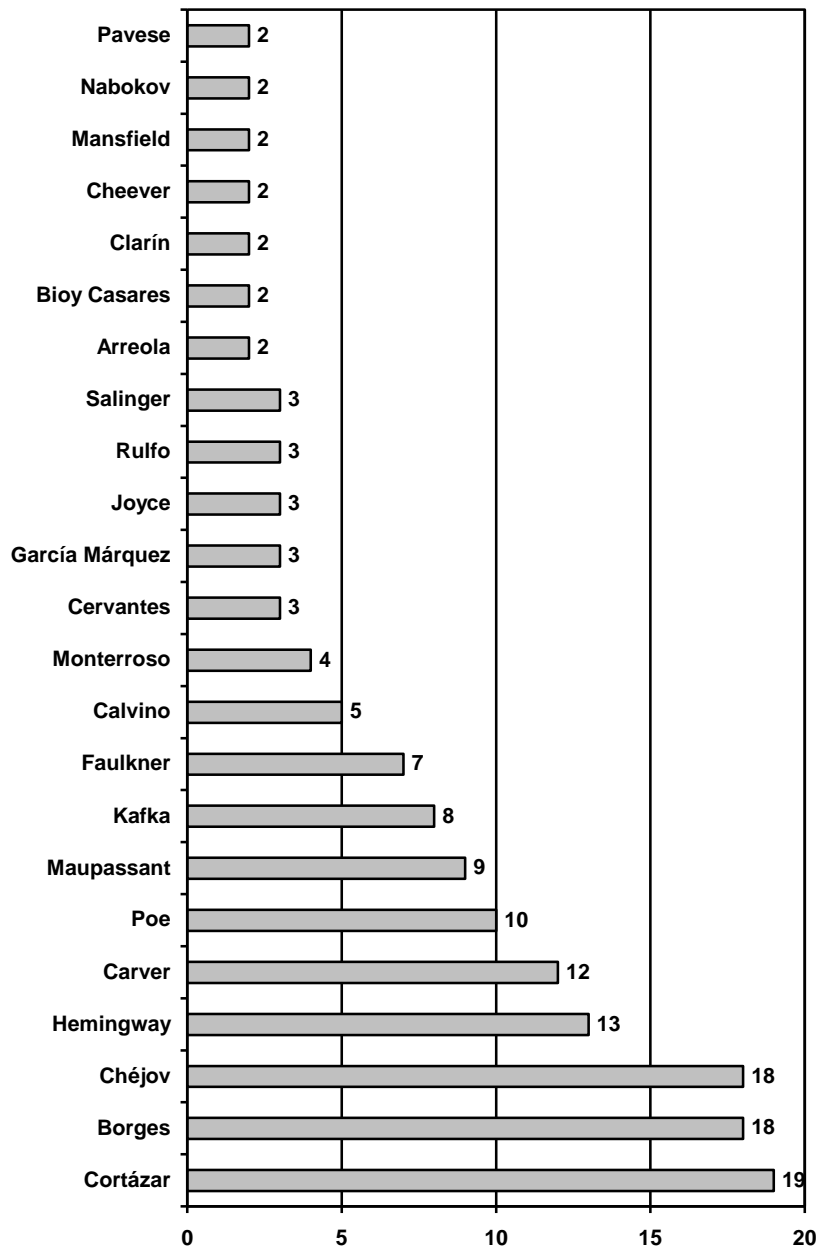
### A) Cuadro de la pregunta 3

| Autor          | Iniciales de los escritores   | Nº |
|----------------|---|----|
| Arreola        | FA, PU  | 2  |
| Bécquer        | GN  | 1  |
| Bioy Casares   | FA, JMR   | 2  |
| Boccaccio      | GN  | 1  |
| Borges         | FA, JB, GC, JJF, MF, VG, GG, FI, ML, GM, AMN, HGN, AN, AP, JPQ, JQ, JMR, PU       | 18 |
| Bowles         | JO  | 1  |
| Bradbury       | AN  | 1  |
| Bukovsky       | PU  | 1  |
| Calders        | PU  | 1  |
| Calvino        | GN, AMN, JPQ, JMR, MT   | 5  |
| Carver         | JB, GC, VG, GG, JMM, AMN, AN, JO, AP, MT, PU, AZ                                  | 12 |
| Cervantes      | GN, JQ, PU  | 3  |
| Clarín         | GN, JMR   | 2  |
| Cortázar       | GC, AC, JJF, VG, GG, FI, ML, JMM, GN, AMN, HGN, AN, JO, JPQ, JQ, JMR, PU, AZ, JEZ | 19 |
| Cheever        | GC, AN  | 2  |
| Chéjov         | AC, JJF, MF, VG, FI, ML, JMM, AMN, HGN, AN, JO, AP, JQ, JMR, MT, PU, AV, AZ       | 18 |
| Chesterton     | FI  | 1  |
| Darío, Rubén   | JMM   | 1  |
| Dostoievski    | JPQ   | 1  |
| Faulkner       | MF, FI, ML, JPQ, JMR, AZ, JEZ   | 7  |
| Fitzgerald     | MF  | 1  |
| Galdós         | JQ  | 1  |
| García Márquez | GN, AN, JMR   | 3  |
| Gógol          | AN  | 1  |
| Gorki          | JEZ   | 1  |
| Hemingway      | GC, AC, MF, FI, JMM, GN, AMN, AN, JPQ, JMR, MT, AZ, JEZ                           | 13 |
| Joyce          | MF, JO, JQ  | 3  |
| Kafka          | AC, JJF, GG, GN, AMN, HGN, AN, JPQ  | 8  |
| Kipling        | AN  | 1  |

<sup>1551</sup> El presente cuadro expone los datos extraídos de la encuesta realizada por Rebeca Martín y Fernando Valls para la revista Quimera (“Encuesta”, *Quimera*, *Op.cit.*, pp. 10–44). Aparecen cincuenta y una respuestas (sobre alrededor de cien personas consultadas), de ellas veintinueve pertenecen a escritores de novela o de cuento: Mercedes Abad, Fernando Aínsa, Juan Bonilla, José Manuel Caballero Bonald, Gonzalo Calcedo, Alfons Cervera, Juan José Flores, Medardo Fraile, Vicente Gallego, Germán Gullón, Arturo del Hoyo, Fernando Iwasaki, Manuel Longares, José María Merino, Gonzalo Navajas, Ana María Navales, Hipólito G. Navarro, Andrés Neuman, José Ovejero, Antonio Pereira, Juan Pedro Quiñonero, Javier Quiñónez, Julio Manuel de la Rosa, Manuel Talens, Pedro Ugarte, Ángela Vallvey, Luis Antonio de Villena, Ángel Zapata, Juan Eduardo Zúñiga. En la columna de la izquierda aparece el nombre del autor citado junto a las iniciales de aquellos que así lo han hecho.

| <b>Autor</b> | <b>Iniciales de los escritores</b>        | <b>Nº</b> |
|--------------|---|-----------|
| Mansfield    | MF, AZ                                    | 2         |
| Maupassant   | AC, JJF, MF, AN, JO, AP, MT, PU, JEZ      | 9         |
| Mc Cullers   | MF  | 1         |
| Monterroso   | FA, MF, JMR, PU                           | 4         |
| Nabokov      | MF, PU                                    | 2         |
| Nerval       | JJF                                       | 1         |
| O'Henry      | MF  | 1         |
| Pavese       | JPQ, JMR                                  | 2         |
| Pitol        | FA  | 1         |
| Poe          | JJF, GG, ML, GN, AMN, AN, JO, JPQ, JQ, PU | 10        |
| Pratolini    | JPQ                                       | 1         |
| Proust       | MF  | 1         |
| Quevedo      | JQ  | 1         |
| Quiroga      | GN  | 1         |
| Ribeyro      | PU  | 1         |
| Rulfo        | JJF, MF, JPQ                              | 3         |
| Salinger     | JJF, AN, JO                               | 3         |
| Sartre       | GM  | 1         |
| Steinbeck    | MF  | 1         |
| Stevenson    | MF  | 1         |
| Sthendal     | MF  | 1         |
| Tolstoi      | JPQ                                       | 1         |
| Wilde        | GN  | 1         |
| Woolf        | JPQ                                       | 1         |

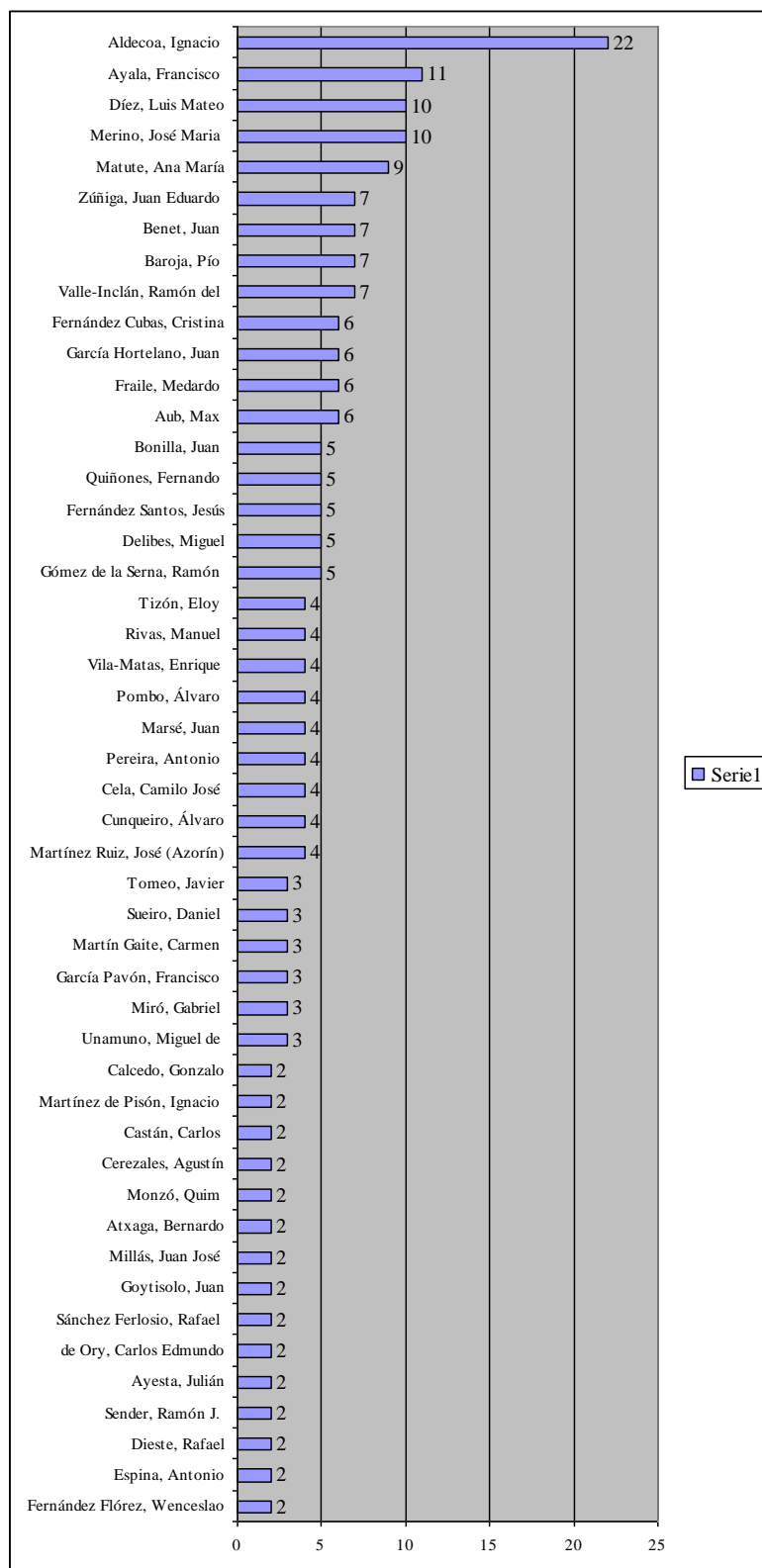
### B) Gráfico de la pregunta 3



### C) Cuadro de la pregunta 1



## D) Gráfico de la pregunta 1



A lo largo de las siguientes páginas iremos haciendo alusión a estos datos, sin olvidar los problemas epistemológicos que plantean las encuestas, como vimos en el capítulo cuarto, sobre todo en cuanto a la selección de testimonios.

A grandes rasgos, en el primer cuadro queda reflejada la hegemonía absoluta de los hispanoamericanos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, seguidos de los decimonónicos Chéjov y Poe, muy cerca de Hemingway y Carver. Los escritores españoles, en cambio, apenas parecen ser responsables de ninguna influencia destacable en la poética del cuento. La razón puede que se deba a que no todos los encuestados entendieran que entre los componentes de esa nómina de grandes figuras de la “literatura universal” se pudiera incluir a los autóctonos ya que ellos eran el objeto de las siguientes preguntas. Es reducido el grupo de los que se atreven a mencionar algunos de nuestros grandes literatos como Cervantes o *Clarín*.

La segunda pregunta pone a los escritores en la tesitura de tener que extraer conclusiones sobre compañeros de filas. En general, podemos observar el voto casi unánime hacia la maestría de Ignacio Aldecoa. La generación intermedia, la que engloba a los escritores del medio siglo, es sin duda la más citada en comparación con las restantes. Estos datos los analizaremos con mayor detenimiento en el apartado «Panorama español».

Esta encuesta refleja el impacto que individualmente ha tenido cada escritor, sin embargo, vamos a observar cómo su situación en el sistema está relacionada con uno de los cambios más profundos de la poética del cuento que pone en contacto a difusores, seguidores, valoraciones y rasgos del cuento.

#### CAMBIOS DE POETICA DEL CUENTO

En las últimas décadas del siglo XX existen dos corrientes, tradiciones o tendencias: la hispanoamericana y la anglosajona. En primer lugar, la tradición poeniana que llegó a Europa de manos de Baudelaire, y que influyó notablemente en los autores decimonónicos, tuvo en los escritores hispanoamericanos a sus mejores perpetuadores. Por eso, cuando en España el relato corto era un género, si no olvidado, al menos minoritario, los creadores y literatos allende los mares contribuyeron a mantener esta tradición que regresó más adelante con un nuevo impulso gracias a la iniciativa de editoriales como Anagrama o Seix



Barral que en los setenta se hicieron con el gran público. Ignacio Martínez del Pisón nos describe sus años de formación, inscritos en este contexto cultural, en los que leer a los hispanoamericanos era un símbolo de vanguardia, de actualidad, de moda:

Me hice escritor de cuentos porque los cuentos me formaron como lector. Mi adolescencia coincidió con el momento de mayor pujanza del llamado *boom* latinoamericano, una de cuyas numerosas aportaciones consistió precisamente en dignificar el estatuto del relato en nuestro idioma. Los letraheridos de mi época podían aspirar a ser poetas, novelistas, cuentistas. Si aspiraban a ser poetas o novelistas, tenían muchos modelos a los que acogerse. Si aspiraban a ser cuentistas, la única gran tradición que estaba a su alcance era la de los Cortázar, Borges, Onetti, Arreola, Ribeyro... Y esa tradición era tan fecunda que uno podía escoger entre proclamarse cortaziano o borgiano u onettiano, aunque lo normal era escogerlos a todos a la vez: daba la sensación de que el género era suyo, de que ellos lo habían fundado, y ante eso quién se atrevía a hacer distinguos.

Del párrafo de Ignacio Martínez de Pisón se desprende el ninguneo a los escritores españoles, como si nadie hubiera cultivado el relato en nuestro país, ni existiera la generación de los cincuenta. Como bien señala, uno podía elegir y alinearse con el escritor de su predilección, siempre que viniera del otro lado del océano, siguiendo esa tradicional lacra autóctona de preferir lo de fuera de nuestras fronteras. De este hábito también hablaba Medardo Fraile: “Los españoles, olvidando o ignorando lo suyo, como es norma en nuestro país, estaban por esas fechas rascándose el prurito del «boom hispanoamericano»”.<sup>1552</sup>

Para Juan José Millás, la lectura de los que denomina *grosso modo* “hispanoamericanos” tiene una consecuencia inmediata en el repertorio: la preferencia por el relato efectista que: “ha fructificado en una línea que esquemáticamente hablando, ha llegado a nosotros a través de autores suramericanos como Cortázar o Borges, cuya influencia en los autores españoles de las últimas décadas está fuera de duda”.<sup>1553</sup> Así que, este testimonio vincula la tradición hispanoamericana con una manera de concebir el cuento acorde con la teoría de Poe, es decir, entraña un modelo textual con dos características: la sorpresa final y la circularidad.

Observamos, no obstante, que rasgo de repertorio predominante durante un periodo de tiempo, se ha convertido en aburrido y repetitivo, lo cual nos hace pensar en la alternancia con otro repertorio. Gonzalo Calcedo reconoce el cansancio que le produce esta

---

<sup>1552</sup> Medardo Fraile, “Ochenta cuentos en busca de su autor”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 151.

<sup>1553</sup> Juan José Millás, “El cuento”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 145.

fórmula: “El relato contemporáneo, por referirnos a él de una forma que rejuvenezca su antiquísimo rostro, no debería ser tarea de un malabarista de los efectos; habría que trocar su artificio por una esencia menos ilusoria, más honesta”.<sup>1554</sup> La carga peyorativa de estas palabras es indudable, y representa el rechazo absoluto al artificio final. La alternativa se encuentra, tanto Juan José Millás como Martínez de Pisón en los cuentistas llegados de América del Norte. En el caso de Juan José Millás percibe la caducidad de un modelo que ha sido reemplazado y que sustituye la poética en la que todo tiene un fin, desde el principio hasta el final.

Pero hay otras líneas que la reciente valoración de la obra cuentística de Borges, la fascinación que empieza a producir Paul Bowles o la irrupción del llamado “realismo sucio”, ponen de manifiesto. La diferencia entre la concepción de Poe y la de las tendencias citadas en segundo lugar es que en estas últimas la circularidad no es necesariamente una virtud esencial.<sup>1555</sup>

El escritor zaragozano, un poco más joven, no ve la cuestión como una mera alternancia sino como dos fases en su aprendizaje: una de iniciación en la que asimiló el amor por el relato breve gracias a los cuentistas hispanoamericanos, y una fase de madurez vinculada a la tradición anglosajona:

Con el tiempo, y sobre todo con las lecturas facilitadas por el tiempo, descubrí que el otro gran yacimiento de la narrativa breve estaba también en América, pero no en América del Sur sino del Norte: se diría que los buenos relatos siempre nos han llegado del otro lado del Atlántico. Lo curioso es que la tradición sudamericana partía de un norteamericano, Poe, y la norteamericana de un ruso, Chéjov.<sup>1556</sup>

Por otro lado, Antonio Muñoz Molina asume el tránsito de uno a otro por un cambio de gusto: “Durante mucho tiempo me apasionaron los cuentos con sorpresa final. Ahora, tal vez por influencia de Chéjov, de Carver o de la relectura de *Dublineses*, me gustan más los

---

<sup>1554</sup> Gonzalo Calcedo, “Cuéntame un cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 64.

<sup>1555</sup> Juan José Millás, “El cuento”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 145.

<sup>1556</sup> La cita aparece en: Ignacio Martínez de Pisón, “Poética”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 285. Estas opiniones se repiten en otras ocasiones, del mismo modo Eloy Tizón considera a los hispanoamericanos en una primera fase de aprendizaje mientras que más adelante llegan otros autores relacionados con Chéjov: “Cortázar fue decisivo en su momento como aprendizaje, al igual que otros grandes narradores latinoamericanos (Onetti, Felisberto Hernández), y también he seguido siendo fiel al magisterio de Chéjov, sin olvidar al gran maestro de narradores John Cheever, cuyos cuentos me acompañan desde hace ya bastantes años. He leído y releído con placer y algo de miedo a Kafka, aunque no tengo claro si he llegado a comprender gran cosa de él” (Miguel Ángel Muñoz, “Entrevista a Eloy Tizón”, 22 de septiembre de 2006, <http://elsindromechejov.blogspot.com/2006/09/eloy-tizn-me-conmuevesaber-que-todo.html>, visto el 10 de septiembre de 2008)

cuentos que trazan una suave línea recta que se interrumpe sin aviso, o que fluyen con una apariencia de instantaneidad o de azar”.<sup>1557</sup> Podemos entender que la larga trayectoria del relato circular en el que se narra una historia en busca de un desenlace original, ha hecho que el recurso se agote y que ahora se opte por otras técnicas de cierre. Sin embargo, a pesar de lo que plantean estos autores todavía no podemos hablar de la sustitución de un modelo por otro.

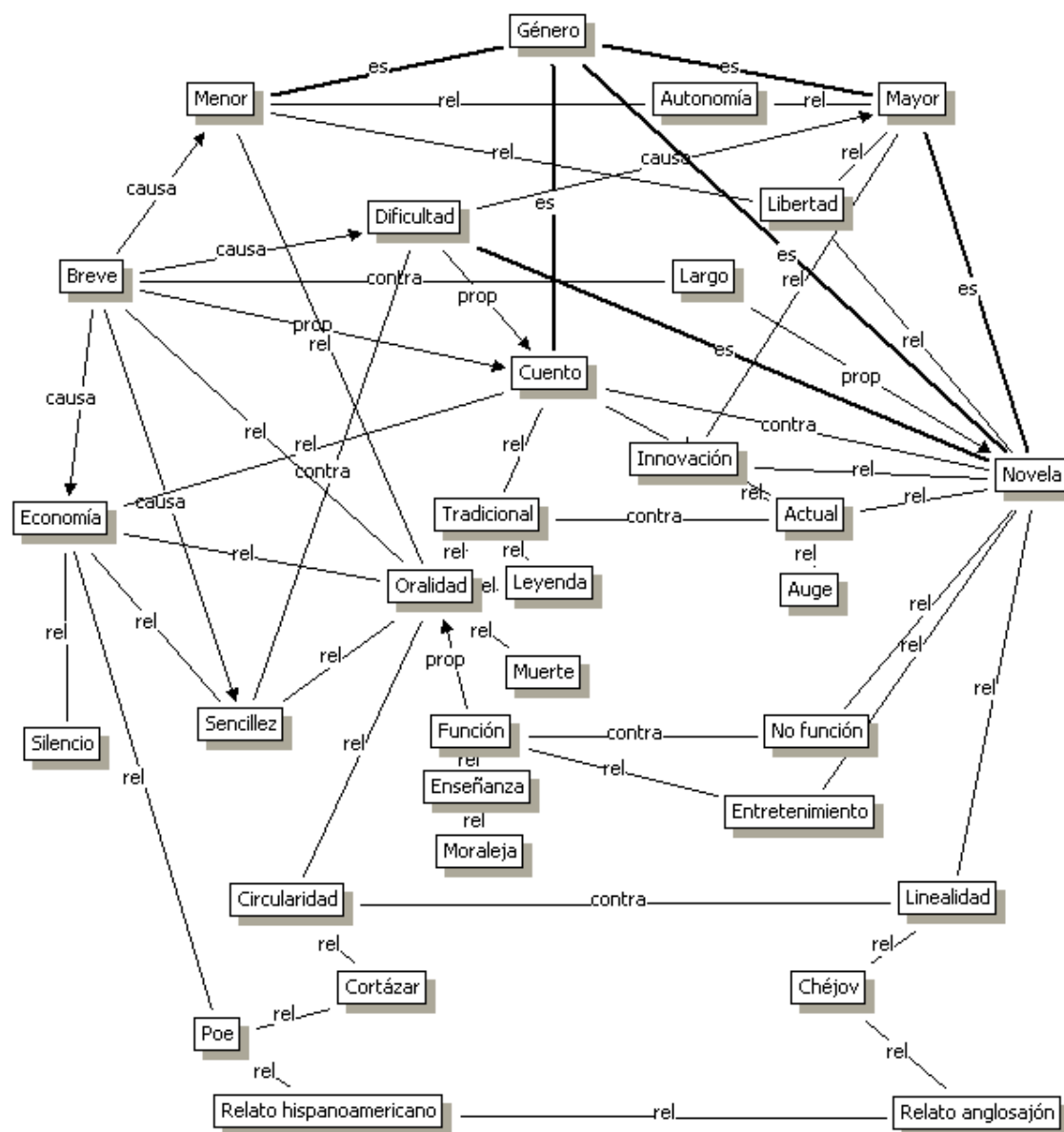
En suma, de lo dicho por los autores podemos deducir que la tradición hispanoamericana tendría a su maestro en el escritor norteamericano Edgar Allan Poe, a sus seguidores y promotores en los hispanoamericanos del *boom* (Cortázar, sobre todo), y su modelo textual, en relatos en busca del efecto, la sorpresa y el final imprevisible; la segunda tendría como teórico al ruso Chéjov, los norteamericanos como Carver serían sus difusores, y sus modelos quedarían reflejados en unos relatos interesados por plasmar un retazo de realidad. Esta situación la sintetizamos en el siguiente cuadro que aporta nueva información al esquema 6 planteado en el capítulo cuarto:

| TRADICIÓN        | TEÓRICO EMBLEMÁTICO | AUTORES REPRESENTATIVOS                             | RASGO DIFERENCIADOR |
|------------------|---------------------|---|---------------------|
| Hispanoamericana | E. A. Poe           | La generación del <i>boom</i> (Cortázar)            | Relatos circulares  |
| Anglosajona      | Chéjov              | La generación <i>beat</i> y el <i>dirty realism</i> | Relatos lineales    |

---

<sup>1557</sup> Antonio Muñoz Molina en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 193.

### Esquema 13



#### LA TRADICION HISPANOAMERICANA

En la encuesta realizada por Fernando Valls y Rebeca Martín veíamos que tanto Poe como Cortázar aparecen entre los más citados. Llama la atención que por delante del maestro aparezca su difusor. Para José Ovejero el parentesco entre ambas poéticas es evidente cuando dice: “Por supuesto, son numerosos los autores que han influido a los cuentistas españoles [...] pero por elegir los que me parecen los más significativos [...] me

quedaría con Cortázar (es decir, Poe)".<sup>1558</sup> Sin embargo, no podemos reducir la relación entre ambos con el vínculo alumno-maestro, puesto que esto restaría valor a la aportación del argentino, sin embargo, llamamos la atención sobre este dato porque quiere decir que Cortázar es visto como algo distinto y diferente al autor del XIX a pesar de todas las coincidencias estilísticas y teóricas que plantean. El repertorio de ambos escritores forma parte de una misma línea, pero ésta tiene sus hitos.

Sobre las enseñanzas tanto de Poe como de Cortázar ya hablamos en el segundo y cuarto capítulo. El relato poenianto está relacionado, para Juan José Millás, con la circularidad y la poética de la oralidad.<sup>1559</sup> Sus reglas, en cierta medida clásicas, instaban a la eficaz brevedad, intensidad y el efecto único:

Edgar A. Poe, tan importante en nuestra tradición cuentística, comprendió esta contradicción enriquecedora al utilizar para sus cuentos determinadas reglas procedentes de la Poética de Aristóteles. Poe concebía un efecto y sabía que debía ir tras él subordinando todos los aspectos del relato a la consecución de dicho efecto, la teoría de Poe, en palabras de Danforth Ross, "significa que uno se ve arrastrado sin pausa hacia un instante único, aquel en que el efecto se produce y el lectores siente la más plena satisfacción".<sup>1560</sup>

Su enseñanza ha calado hondo en el discurso de nuestros autores como Cristina Fernández Cubas: "Antes de llegar a Poe –o de que mi hermano nos hiciera el inventario detallado de los bienes Usher- las hermanas conocíamos de sobras que los límites del mundo no eran tan estrictos, rígidos o insalvables como se empeñaban en enseñarnos en el colegio".<sup>1561</sup> Los mejores cuentistas de nuestro corpus han cultivado la sorpresa final, sin embargo, la circularidad apenas es planteada ni siquiera por una escritora como Marina Mayoral quien en *Recuerda cuerpo* construye unos relatos en los que las primeras frases reaparecen en el acontecimiento final.<sup>1562</sup>

---

<sup>1558</sup> Rebeca Martín y Fernando Valls, "Encuesta", *Quimera*, *Op.cit.*, p. 31.

<sup>1559</sup> Juan José Millás, "El cuento", *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 145.

<sup>1560</sup> Juan José Millás, "El cuento", *Lucanor*, *Ibid.*, p. 145.

<sup>1561</sup> Kathleen M. Glenn, "Conversación con Cristina Fernández Cubas", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 358.

<sup>1562</sup> Marina Mayoral, *Recuerda cuerpo*, *Op.cit.*

La poética de Cortazar ha influido en los discursos de Mercedes Abad, Hipólito G. Navarro, Antonio Muñoz Molina y Juan Manuel de Prada. El escritor argentino enseñó que el cuento es un espacio en el que se puede presentar de forma simultánea la esfera de la realidad junto con hechos sorprendentes y extraños que consiguen un efecto de desrealización, es decir, nos puso en contacto con los principales rasgos de lo fantástico. Las peculiaridades de la obra del argentino consisten en su concepto del tiempo que puede ser simultáneo, hasta incluso tocarse, su gusto por la idea del doble y la posibilidad de incluir la literatura dentro de la literatura. Uno de los escritores que han seguido sus pasos es Jesús Ferrer-Bermejo autor de *La música de Ariel Caamaño* en el cual presenta unos relatos fantásticos asentados en la cotidianeidad, lo insólito irrumpe de pronto haciéndonos penetrar en un universo en el que las categorías de causa y efecto y las leyes de la identidad comienzan a desdibujarse.<sup>1563</sup> No se trata de un caso único, podremos apreciar la influencia de los maestros de lo fantástico en escritores como Ignacio Martínez de Pisón, Eloy Tizón, o Agustín Cerezales.

#### LA TRADICION ANGLOSAJONA

La poética de Poe, considerada ahora mecánica y claustrofóbica, fue aceptada en su momento casi como dogma de fe, y de ahí que muchos críticos literarios rechazaran la obra del maestro ruso. Sin embargo, con los años su modelo está a la par que Cortázar, tanto sus obras como su poética han logrado ganarse el reconocimiento del círculo literario. Mientras que en el caso anterior la difusión del escritor más actual superaba a su maestro, Chéjov tiene mayor prestigio y relevancia que su acólito Carver, y este a su vez menos que Hemingway. Observamos que hay una relación: a mayor distancia temporal con respecto al modelo, mayor impacto. Esto se debe a que los escritores tienen que asentarse en el canon y la escritura minimalista o el *dirty realism* están todavía en proceso.

Las lecciones de Chéjov han sobrevivido al paso del tiempo y son muchas las generaciones de escritores a ambos lados del océano, y no sólo cuentistas, que se reconocen deudores de su magisterio. En cuanto a sus ideas literarias Chéjov nunca escribió un ensayo sobre su teoría y poética narrativa. Sin embargo, en la correspondencia que mantuvo con su

---

<sup>1563</sup> Jesús Ferrer Bermejo, *La música de Ariel Caamaño*, *Op.cit.*

hermano y otros escritores que le enviaban sus cuentos para pedirle consejo, cuadernos de notas, recuerdos de terceros, se puede reconstruir un corpus.<sup>1564</sup> Además, sus ideas literarias están presentes no sólo en sus cuentos sino en sus obras de teatro (*El tío Vania*, *La Gaviota*, *El jardín de los cerezos*) de ahí que tengamos que recoger sus dos vertientes como cuentista y dramaturgo.

En cuanto al teatro, sentía preferencia por la elisión.<sup>1565</sup> De hecho, desarrolló una nueva técnica que él llamó de “acción indirecta”, es decir, los principales acontecimientos de la trama no sucedían en escena sino que eran aludidos por los personajes, recurso que implicaba la participación del espectador. Esto supone que en una obra de teatro de Chéjov lo importante no sea lo que sucede sino lo que se deja sin decir. Hemingway ilustró esta forma de composición con la metáfora del iceberg (el soporte del relato está bajo el agua, no se ve pero se advierte).<sup>1566</sup> De acuerdo con su técnica, el autor optaba por medir las palabras, de hecho en 1889 hablaba de su preocupación por expresar lo mismo en el menor número de palabras: “Es extraño: ahora tengo la manía de la brevedad; nada de lo que leo, mío o ajeno, me parece lo bastante breve”.<sup>1567</sup>

Otro procedimiento consistía en presentar las cosas de manera inmediata y así conseguía objetivo sin involucrarse totalmente en sus historias: “Lo mejor de todo es no describir el estado de ánimo de los personajes. Hay que tratar de que se desprenda de sus propias acciones. No publiques hasta estar seguro de que tus personajes están vivos y de que no pecas contra la realidad”.<sup>1568</sup> Así, tras un diálogo en apariencia banal, dos personas

---

<sup>1564</sup> Entre sus destinatarios encontramos a jóvenes autores como Gorki, aprendices de escritores como su hermano Alexánder, a su amigo y editor Alexéi Suvorin o a directores teatrales como Stanislavski (Antón Chéjov, *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2005 (trad. Víctor Gallego Ballester).)

<sup>1565</sup> Cándido Pérez Gállego, “Pactos en el teatro de Chéjov”, *Turia*, 2004, 70, p. 36.

<sup>1566</sup> Una anécdota curiosa es que el autor norteamericano tituló uno de sus cuentos con la primera frase que da comienzo a «Iván Malkevich»: «Un sitio limpio, bien iluminado».

<sup>1567</sup> Antón Chéjov, “A Slekséi Suvorin, 6 de febrero de 1889”, *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 42.

<sup>1568</sup> Antón Chéjov, “A Aleksandr Chéjov, Moscú, 10 de mayo de 1886”, *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 68.

revelan poco a poco su vida interior. A partir de la omisión, estas conversaciones delatan finalmente lo que los personajes no se atrevían a decir y ni siquiera suponían que llevaban dentro, y todo ello sin exaltaciones. Por ejemplo, en «Iván Matveich» un hombre de letras aguarda la visita de su secretario con la intención de despedirle. Desde su posición mira con desprecio las ropas grasientas de su subordinado y cómo engulle con voracidad las galletas pensando en que éste va a ser el último dictado que va a hacer al muchacho. Sin embargo, su conversación con el secretario deriva hacia otros temas que van captando el interés del abogado. El secretario ve el entorno, luminoso y bien caldeado, en el que podría seguir contando anécdotas retrasando el momento del regreso a su lúgubre hogar. El letrado finalmente lo insta a quedarse ya que prefiere escuchar al escribiente. Entre ambos hay una fuerza que el muchacho percibe de la siguiente manera:

Pasa casi todas las tardes en el despacho del sabio, en cuya voz y morada percibe un matiz especialmente delicado y afectuoso, casi paternal. En algunos momentos hasta le asalta la sospecha de que el sabio le aprecia y se ha acostumbrado a él, y se figura que los reproches que le dirige cuando se retrasa sólo se deben a que echa de menos sus comentarios sobre las tarántulas y el modo de coger jilgueros a orillas del Don.<sup>1569</sup>

Chéjov defendía no solo la objetividad narrativa sino también ideológica. Chéjov se preocupaba por atrapar el *pathos* de la vida rusa con toda su complejidad pero sin ser adoctrinador. Precisamente a su hermano, le aconsejó que escribiera su relato «La ciudad del futuro» siguiendo los siguientes puntos: “1) ninguna monserga de carácter político, social, económico; 2) objetividad absoluta; 3) veracidad en la pintura de los personajes y de las cosas; 4) máxima concisión; 5) audacia y originalidad: rechaza todo lo convencional; 6) espontaneidad”.<sup>1570</sup> Ello no le impide reflejar sus opiniones de forma indirecta mostrando la realidad con toda su crudeza, por ejemplo, autor estaba impresionado por la corrupción entre los funcionarios por ello lanzó su sátira «Un informe» o «Medidas sanitarias». En ambos textos los hechos hablan por sí mismos, no hacen falta conclusiones ni moralejas. Esta actitud delega gran parte de la responsabilidad interpretativa en el lector, al que valora como un componente crucial en la construcción del sentido de la obra, por eso reconoce: “Cuando escribo, confío plenamente en que el lector añadirá por su cuenta los elementos

---

<sup>1569</sup> Antón Chéjov, *Cuentos*, Víctor Gallego Ballester (ed. y trad.), Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 140.

<sup>1570</sup> Antón Chéjov, “A Aleksandr Chéjov, Moscú, 10 de mayo de 1886”, *Sin trama y sin final*, *Op.cit.*, p.53.



subjetivos que faltan al cuento”.<sup>1571</sup> Por ejemplo en «Un día en la barbería» todo comienza cuando Makar Kuzmich recibe la visita de un pariente tacaño que acostumbra a ir a cortarse el pelo para así no tener que pagar. La tensión narrativa viene dada por la confrontación: el sobrino se muestra amable hasta que le transmite la noticia de que su hija, con la que estaba prometido, se va a casar con otro hombre. En ese momento comprendemos que la razón de su amabilidad era que por su parte el peluquero estaba prometido con la chica, sin embargo su padre le ha dado en matrimonio a otro ya que opina que no es suficiente para ella. El personaje antes suplicante evoluciona, y el mecanismo de la humillación, de la necesidad frente a quien detenta el poder se transforma en este caso en orgullo. Le pide que se marche sin haber acabado de cortarle el pelo. Sin embargo, el otro personaje mantiene un comportamiento inmutable, pues sabe que su posición no está amenazada. De esa dinámica nace el drama, la humanidad de los personajes de Chéjov y su indeleble sensación de tristeza transmitida. No obstante, el autor logra burlarse del pariente ya que por no pagar a quien le corte el pelo, prefiere ir con su cabeza a medio rapar. Juan Eduardo Zúñiga, que ha sido un gran estudioso de la literatura rusa, opina en la introducción a los cuentos completos de Chéjov que a lo largo de su producción el autor reemplazó este humorismo por un estudio minucioso de las pasiones.<sup>1572</sup> Sus relatos posteriores se detuvieron más en la descripción psicológica de la mentalidad humana y tuvieron una estructura más compleja.

Al igual que Poe, Chéjov de orígenes humildes fue un escritor profesional que siempre encaró la escritura como un medio de vida, primero como estudiante de medicina en apuros y luego como colaborador en las más prestigiosas revistas literarias de su tiempo. Sus padres y hermanos dependieron desde su juventud de él, por eso se vio obligado a escribir con enorme premura, no pudiendo dedicar a algunas de sus composiciones mucho más que veinticuatro horas. En 1986 el escritor Dmitri Grigoróvich, que entonces contaba con sesenta y cuatro años y era una celebridad literaria, escribió una carta entusiasta a Chéjov en la cual le aconsejaba que tuviera algo de paciencia y no escribiera apremiado por los apuros económicos a lo cual Chéjov le respondió defendiendo por parte la rapidez y por

---

<sup>1571</sup> Antón Chéjov, “A Slekséi Suvorin, Moscú, 1 de abril de 1890”, *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, p. 82.

<sup>1572</sup> Juan Eduardo Zúñiga, “Prólogo”, Anton Chéjov, *Cuentos completos*, Madrid, Aguilar, 1962 (trad. E. Podgursky y A. Aguilar), p. 17.

otra su entrega: “He escrito mis cuentos como los reporteros que informan de un incendio: mecánicamente, medio inconsciente, sin preocuparme para nada del lector ni de mí mismo... He escrito intentando no desperdiciar en un cuento las imágenes y los cuadros que quiero y que, sabe Dios por qué, he guardado y escondido con mucho cuidado. [...]”. Mientras que el norteamericano en su *Filosofía de la composición* defendía la planificación, Chéjov comenta a Suvorin en 1888 que la actitud del creador no debía estar atenazada por el efecto final: “El artista observa, elige, conjetura, combina... Usted tiene razón en exigir una actitud consciente del artista hacia su obra, pero mezcla dos ideas: la solución del problema y su correcta presentación. Sólo lo último es obligatorio para el artista”.<sup>1573</sup>

Estas ideas literarias han llegado a nuestros escritores quienes demuestran el magisterio chéjoviano en sus entrevistas y declaraciones. Uno de sus consejos más conocidos es una frase atribuida: que si al principio de una novela hay un clavo en la pared, al final el héroe debe colgarse de ese clavo. Luis Mateo Díez se hace eco de esta idea cuando nos explica sus autores preferidos: “Un lugar común sería, desde luego, empezar con Chéjov. Es un maestro en todo aquello que acontece en la vida y, además, luego está lo de la metáfora aquella del clavo... que es la llave maestra para escribir un gran cuento”.<sup>1574</sup> Luis Mateo Díez escribe relatos sin apenas trama, donde capta un momento importante de las vidas de sus protagonistas. En «Brasas de agosto», el narrador reconoce a Don Severino, un hombre que lleva diez años fuera del pueblo, y que ha vuelto para hablar con Luisina y visitar a Elvira. Al final del relato nos descubre el secreto: “El amor secreto del padre espiritual y de su dirigida había estallado entre la indignación y la vergüenza, complicado por la huida y el largo tiempo en que nada se supo del paradero de la pareja. Elvira regresó y los años fueron echando tierra sobre aquella desventura juvenil”.<sup>1575</sup> La historia se detiene con la marcha del personaje que deja al narrador conmovido por una historia de amor fracasada: “Alzó la mano derecha mientras el tren se iba y me bendijo haciendo la señal de

---

<sup>1573</sup> Antón Chéjov, “A Alekséi Suvorin, Moscú, 27 de octubre de 1888, *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2005, p. 45.

<sup>1574</sup> Juan Ángel Juristo, “Luis Mateo Díez”, *El Urogallo*, 1994, 94, p. 11.

<sup>1575</sup> Luis Mateo Díez, *El pasado legendario*, *Op.cit.*, p. 415.

la cruz. Yo acababa de caer de rodillas en el suelo y me santigué con el mayor recogimiento”.<sup>1576</sup>

Como hemos visto, el magisterio chéjoviano no ha sido transmitido únicamente a través de sus cartas o sus cuentos, sino que está muy vinculado a su teatro, lo cual demuestra que uno puede aprender de cualquier género. Encontramos, por ejemplo, la huella de la “acción indirecta” en el siguiente mandamiento de Andres Neuman: “Los personajes no se presenta, simplemente actúan”.<sup>1577</sup> Según Medardo Fraile la habilidad del autor para velar y descubrir información en el momento preciso está muy relacionada con la dramaturgia del ruso.

Porque es lo más difícil y no hay por qué dedicarse a lo más fácil, a no ser que a uno le interese la fama y el dinero, vengan de donde vengan. Es difícil porque el cuento -como en la mejor poesía o en el teatro de Chéjov, por ejemplo-, es tan importante lo que se dice como lo que se calla, es decir, uno escribe también los silencios.<sup>1578</sup>

Para Bernardo Atxaga, la mayor aportación del ruso consiste en habernos enseñado la magia de la tensión narrativa. En *Obabakoak* los personajes de la tercera parte, *En busca de la última palabra*, citan los mejores cuentos que se han escrito entre los que se encuentra el «Sueño» chejoviano.<sup>1579</sup> Al final, encuentran algunas similitudes: “Fíjate, si no, en el cuento de Chéjov, o en el de Waugh, o en el del criado de Bagdad que me has contado en el Restop. Todos ellos están llenos de significado, y tienen un final muy fuerte”.<sup>1580</sup> Bernardo Atxaga no sólo toma del escritor su manera de aceptar la escritura sino también su planteamiento ideológico. En el caso de Chejov, la elisión estaba vinculada con la neutralidad ante las pasiones, para él los hechos debían ser de por sí tan reveladores, como para que no hiciera falta que el narrador se detuviera en explicaciones. El escritor vasco, que tantas veces tiene que dar su opinión sobre los problemas que acechan al País Vasco. Ante estas preguntas a veces contesta aludiendo a la objetividad Chéjoviana: “En principio

---

<sup>1576</sup> Luis Mateo Diez, *El pasado legendario*, *Ibid.*, p. 419.

<sup>1577</sup> Andrés Neuman, “Dodecálogos de un cuentista”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 14.

<sup>1578</sup> Ángel Zapata, “Entrevista a Medardo Fraile: el cuento como rebeldía”, (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1579</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 204.

<sup>1580</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 205.

de aturdimiento absoluto, con la convicción de que ante la tragedia lo primero es el silencio (y esto es algo que he leído en Chéjov); y luego la imposibilidad de mantenerlo”.<sup>1581</sup> Otro pequeño guiño intertextual es el relato titulado con la famosa máxima chejoviana «El Clavo del que uno se ahorca» de Juan José Millás, en el cual el protagonista cada vez que despierta se encuentra en un momento de su pasado, condenado al eterno retorno, a repetir los mismos hechos, cada vez que se ahorca con el clavo que hay en todas las habitaciones de su vida.<sup>1582</sup>

Sin embargo, lo más habitual es que los escritores españoles en su colección de autores magistrales recojan no sólo a Chéjov, sino a otros autores relacionados con alguno de los difusores de su poética. Chéjov se hizo internacionalmente famoso en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando las traducciones de Constance Granet al inglés ayudaron a popularizar su obra. En lengua inglesa ha contado con discípulos como Faulkner, Hemingway, Sherwood Anderson, Salinger, Malamud, Cheever, Carver, Joy Williams, Richard Ford, hasta David Leavitt.

Hemingway, al igual que Chejov o incluso Poe, aprendió en las mesas de la redacción del periódico gran parte de los recursos técnicos que serían la base de su escritura. Trabajando como redactor debía respetar a rajatabla su manual de estilo que exigía frases breves y captar la atención del lector. Esta exigencia de brevedad está relacionada con la sentencia que ha definido la recepción de su poética, sintetizada en la famosa metáfora del iceberg: “El témpano conserva siete octavas partes de su masa debajo del agua por cada parte que deja ver. Uno puede eliminar cualquier cosa que conozca, y eso sólo fortalece el témpano de uno”.<sup>1583</sup> En esta frase se refería a la composición de *El viejo y el mar*, esa *nouvelle* donde un viejo pescador cubano convierte la lucha con un gran pez en

---

<sup>1581</sup> Esta entrevista salió a la luz a raíz de su libro *El hijo del acordeonista*, una novela de carácter iniciático en la cual el protagonista se siente atraído por las posturas nacionalistas más reivindicativas. L. Barrera, “Entrevista a Bernardo Atxaga”, <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/noticia.asp?pkid=103396> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1582</sup> Juan José Millás, *Primavera de luto y otros relatos*, *Op.cit.*, pp. 67-79.

<sup>1583</sup> Ernest Hemingway, “El principio del iceberg”, Zavala, L. (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, *Op.cit.*, p. 25. (Ed. orig. en una entrevista realizada por George Plimpton para *The Paris Review* en 1953 y publicado en *Writer at Work*, New York, The Viking Press, 1959).

un desafío con lo esencial. Al final, tras dos días y medio de persecución, consigue atar el enorme anfibio a su bote, para luego perderlo en las mandíbulas de los tiburones. Según el autor podría haber continuado con el argumento pero prefirió dejarlo en su mínima expresión:

*El viejo y el mar* pudo haber tenido más de mil páginas e incluir a cada uno de los personajes de la aldea y todos los procesos de cómo se ganaban la vida, cómo nacía, se educaban, tenían hijos, etc. [...] Primero he tratado de eliminar todo lo que sea innecesario para comunicarle una experiencia al lector, de modo que después que él haya leído algo, eso se convierta en parte de su experiencia y parezca haber sucedido en realidad. Eso es muy difícil de hacer y yo he intentado hacerlo con mucho esfuerzo.<sup>1584</sup>

Manuel Rivas, escritor y periodista, también, adapta la aventura de un hombre que se enfrenta, en combate sin cuartel, a un implacable adversario. En el relato del gallego la gesta no es individual, una pareja de pescadores de percebes, padre e hijo luchan ante la marea en «El míster & Iron Maiden». Para José María Merino la obra del norteamericano formaba parte de sus lecturas juveniles en la misma línea que otros autores: “También conservo inéditos unos cuantos, que provienen de mis años de aprendizaje, marcado todavía por las infantiles lecturas de Hoffmann, Allan Poe y Bécquer, y por las juveniles de Chéjov, Maupassant, Hemingway, Kafka”.<sup>1585</sup> Sin embargo, para Juan José Millás la obra del norteamericano está relacionada con un cambio de gusto literario hacia los relatos abiertos.

La reciente valoración de la obra cuentística de Hemingway – muchos de los cuyos cuentos parece que no acaban –, la fascinación que muchos autores empiezan a manifestar por un cuentista tan raro y excepcional como Paul Bowles o, en fin, la aceptación entusiasta de Carver, el más cualificado representante de lo que venimos llamando realismo sucio de manera quizá en exceso genérica, podrían significar la búsqueda de un artificio nuevo, capaz de soportar y alumbrar a la vez contenidos temáticos de muy diversa índole, resistentes al corsé de fórmulas narrativas previamente establecidas.<sup>1586</sup>

Juan José Millás cita a Paul Bowles quizá uno de los miembros menos conocidos y más misteriosos de la mencionada generación *beat*.<sup>1587</sup> Este grupo de nómina imprecisa,

---

<sup>1584</sup> Ernest Hemingway, “El principio del iceberg”, Zavala, L. (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, *Ibid.*, p. 25.

<sup>1585</sup> Jose María Merino, “El cuento narración pura”, *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 467.

<sup>1586</sup> Juan José Millás, “Lo que cuenta el cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, *Op.cit.*, p. 253.

<sup>1587</sup> Aunque es más bien conocido por la versión cinematográfica de Bertolucci de su primera novela, *El cielo protector* (1949), también ha publicado varios volúmenes de relatos, entre los que destacan *Delicada presa* (1950), *El tiempo de la amistad* (1967) y *Relatos completos de Paul Bowles* (1979). En los años ochenta su

influyó en los movimientos juveniles de aquella época, su lucha buscaba contravenir los valores tradicionalistas y puritanos de Estados Unidos, el “American Way of life”.<sup>1588</sup> Desde el punto de vista temático, la generación *beat* hizo que se incorporaran a la literatura temas tan cinematográficos como la carretera (*On the Road -En el camino*, 1957- de Kerouac, asumió carácter de manifiesto universal de una juventud que quería huir de lo establecido). Entre los seguidores de esta literatura hemos encontrado a Ignacio Martínez de Pisón quien en *Carreteras secundarias* hacía una versión española de las *road movies* americanas. En ella un adolescente y su padre viajan por la España de 1974 en una continua mudanza. Por supuesto, sustituye los clichés norteamericanos por imágenes más cercanas. Así los protagonistas llevan un Citroen Tiburón en lugar de conducir un *Moustang*, o bien visitan inhóspitas urbanizaciones costeras sin el *glamour* fílmico de los tópicos moteles de carretera con piscina.

La novela de Ignacio Martínez de Pisón es una excepción, en realidad la generación de escritores norteamericanos con mayor impacto es la del *dirty realism*. Este concepto, seguramente por su proximidad temporal, está lleno de contradicciones y dudas desde sus inicios, sobre todo en lo que atañe a los textos y autores. Los escritores de esta generación optaban por la observación fría sin juicio, alejada del realismo social, sin obviar los detalles más miserables de la existencia humana. A pesar de las fluctuaciones en la determinación de los nombres incluidos bajo esta denominación, no hay duda en que Carver es su cabeza más visible, de hecho ha sido denominado como “padre” del *dirty realism*.

En cuanto a sus ideas literarias, Raymond Carver conecta con la línea que va de Hemingway a Chéjov. En primer lugar, sentía fascinación por el ruso como personaje literario pues en su relato «Tres rosas amarillas» recreó poéticamente sus últimos momentos.<sup>1589</sup> Más allá de este homenaje, en su ensayo más conocido sobre su teoría

---

obra fue nuevamente revalorizada multiplicándose las traducciones y ediciones de sus libros en todo el mundo.

<sup>1588</sup> El grupo inicial estaba formado por Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs, Herbert Huncke, John Clellon Holmes y Allen Ginsberg. En 1948 se unieron Carl Salomon y Philip Lamantia; en 1950 Gregory Corso; y en 1954 Lawrence Ferlinghetti y Peter Orlovsky.

<sup>1589</sup> Uno de los mejores relatos de Carver, «Tres rosas amarillas», trata, precisamente, de la muerte de Chéjov en el balneario de Badenweiller. Carver escribió el cuento a partir de las dos narraciones que Olga Knipper,

literaria es “On writing”, confiesa atesorar una cita del autor: “Y súbitamente todo empezó a aclarársele”.<sup>1590</sup> Esta pequeña frase con toda su sencillez, contenía para Carver todo un misterio sobre el pasado y presente del personaje, y da la clave sobre el estilo del autor: el relato es un asunto basado en la exactitud y la indirecta. Carver rechazaba, por otro lado, los relatos llenos de artificios, buscaba la sencillez de la trama, relatos carentes de finales propiamente dichos, como la vida misma. Al igual que Chéjov hace una apología de la sencillez argumental sin juegos ni trucos sucios.<sup>1591</sup> Para el padre del realismo sucio, el cuento es un género que responde a una máxima: “Get in, get out”, sin perder el tiempo, sin pena alguna con el fin de avanzar en la historia. A diferencia del ruso quizá Carver es más imparcial en la ridiculización de la sociedad de su tiempo, emplea la técnica de fotograma que parece no tomar partido ante nada o ante nadie: en «Conservación», el marido de Sandy ha perdido su trabajo y pasa los días leyendo el periódico en la sala, ella le mira los pies asombrada cuando lo único que desea es ir a una subasta para comprar un frigorífico; en «Fiebre», Helen ha abandonado a su familia para irse con un profesor dejando al marido al cargo de sus hijos, éste busca desesperadamente una niñera que les de un poco de cariño y supla ese vacío.<sup>1592</sup> Carver en su poética defendía también un lenguaje austero y casi aséptico muy semejante a Hemingway, de hecho sus frases son ligeras sin adverbios para que el contexto determine el significado. Los personajes que aparecen en sus relatos son

---

viuda del escritor, hizo del episodio (Raymond Carver, *Tres rosas amarillas*, Jesús Zulaika (trad.), Barcelona, Anagrama, 1997).

<sup>1590</sup> El párrafo completo es el siguiente: “I have a three-by five up there with this fragment of a sentence from a store by Chekov: «... and suddenly everything became clear to him». I find these words filled with wonder and possibility. I love their simple clarity, and the hint of revelation that’s implied. There is mystery, too. What has been unclear before? Why is it just now becoming clear? What’s happened? Most of all-what now? There are consequences as a result of such sudden awakenings. I feel a sharp sense of relief –and anticipation” (Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, *Op.cit.*, p. 272).

<sup>1591</sup> De este modo Carver decía: “hate tricks. At the first sign of a trick or a gimmick in a piece of fiction, a cheap trick or even an elaborate trick, I tend to look for cover. Tricks are ultimately boring, and I get bored easily, which may go along with my not having much of an attention span” (Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, *Ibid.*, p. 274).

<sup>1592</sup> Raymond Carver, *Catedral*, Benito Gómez Ibáñez (trad.), Barcelona, Anagrama, 1997, (ed. orig. 1981), pp. 143-168 y pp. 38-47.

seres normales, dentro de la media y los temas son simplemente el fragmento de una vida cualquiera.<sup>1593</sup>

Mayor que Carver pero también ligado a esta denominación está el escritor John Cheever quien sido llamado el “Chéjov de los suburbios”. En común con el ruso tiene su capacidad para captar el drama y la tristeza de las vidas de sus personajes a partir de eventos aparentemente insignificantes. Cheever se planteaba que un buen cuentista no tenía que fascinar con el argumento, ni preguntarse “¿pasa algo?” sino “¿es interesante?”. Al igual que en los relatos de Chéjov, el tema principal de su narrativa era el vacío espiritual y emocional de los personajes. Según Rodrigo Fresán sus personajes son siempre seres que intentan huir de su vil existencia, ya sean ladrones, alcohólicos, adictos, habitantes de la noche pero que, y que algún modo conservan “cierta extraña pureza y una rara forma de santidad”.<sup>1594</sup> En general se ocupó de describir la forma de vida y la moral de la clase media americana, con un humor negro acorde con su visión negativa y oscura de la vida. Para este escritor la narrativa contribuye a que comprendamos a los hombres y, a veces, también al mundo, tal y como expresa en el siguiente fragmento:

Un cuento o un relato es aquello que te cuentas a ti mismo en la sala de un dentista mientras esperas que te saquen una muela. El cuento corto tiene en la vida, me parece a mí, una gran función. Es, también, en un sentido muy especial, un eficaz bálsamo para el dolor: en un telesilla que te lleva a la pista de esquí y que se queda atascado a mitad de camino, en un bote que se hunde, frente a un doctor que mira fijo tus radiografías... Pasamos el tiempo esperando una contraorden para nuestra muerte y cuando no tienes tiempo suficiente para una novela, bueno, ahí está el cuento corto. Estoy muy seguro de que, en el momento exacto de la muerte, uno se cuenta a sí mismo un cuento y no una novela.<sup>1595</sup>

Lo novedoso del relato puede estar en la temática, pero frente a otras artes, la narratividad bajo la que el escritor incluye tanto el cuento como la novela, no puede

---

<sup>1593</sup> Así, en sus propias palabras, Carver defiende: “It’s possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things - a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman’s earrings - with immense, even startling power. It is possible to write a line of seemingly innocuous dialogue and have it send a chill along the reader’s spine - the source of artistic delight, as Nabokov would have it. That’s the kind of writing that most interests me” (Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, *Op.cit.*, p. 275).

<sup>1594</sup> Rodrigo Fresán, “Prólogo: John Cheever: Apuntes para una teoría del expulsado”, John Cheever, *La geometría del amor*, (trad. Aníbal Leal), España, Emecé, 2002, p. 12.

<sup>1595</sup> Citado en Rodrigo Fresán, “Prólogo: John Cheever: Apuntes para una teoría del expulsado”, John Cheever, *La geometría del amor*, *Ibid*, p. 15.



desaparecer. El género breve permite, no obstante, tratar una serie de temas al margen de las grandes novelas, los asuntos que preocupan al nómada y al expulsado.

En la búsqueda de esta novedad, la pintura contemporánea parece haber perdido el lenguaje del paisaje y-mucho más importante- del desnudo. La música moderna se ha separado de aquellos ritmos profundamente enraizados en nuestra memoria, pero la literatura aún posee la narrativa -el cuento- y uno defendería esto con la propia vida. En los cuentos de mis estimados colegas -y en algunos míos- encuentro esas casas de verano alquiladas, esos amores de una noche, y esos lazos extraviados que desconciertan la estética tradicional. No somos nómadas, pero -sin embargo- subsiste más que una insinuación en el espíritu de nuestro gran país, y el cuento es la literatura del nómada. Y el cuento es la literatura del expulsado.<sup>1596</sup>

John Cheever describió la América suburbana con gran patetismo y con un humor negro acorde con su visión negativa y oscura de la vida. Detrás de escenas cotidianas y a veces divertidas, descubrimos que sus protagonistas se encuentran en el fondo tremendamente insatisfechos. Sus relatos, en lugar de cerrarse en una cadencia discontinua, que nos deja sin saber a qué atenernos, como sucede con Carver, tienen un fuerte simbolismo. Por ejemplo, en «El gran aparato» el marido compra una gran radio para escuchar música clásica junto a su esposa, uno de los pequeños placeres que los diferencian del resto de sus convecinos en un edificio de apartamentos en Nueva York. Sucede el hecho extraordinario de que se oyen interferencias provocadas por los aparatos eléctricos de sus vecinos e incluso se pueden escuchar sus conversaciones y discusiones. La mujer al principio se muestra disgustada ante ese cambio de su rutina pero luego se acostumbra a oír lo que sucede en las otras casas. El marido, cansado del cambio de costumbres que ha dado su mujer, atemorizada por si les escuchan a ellos, explota en una confesión de todos los actos miserables de su mujer. Este relato, recoge todo un símbolo de nuestra sociedad, para Juan José Millás la mujer se deprime por: “la comprobación de que las vidas que le rodean son tan estériles como la suya. Uno necesita creer que hay grietas en la realidad por las que se accede a formas de vida superiores”.<sup>1597</sup> Uno de los relatos más conocidos de Cheever es «The Swimmer», donde un hombre recorre su ciudad saltando de piscina en piscina. En esta disparatada odisea va recorriendo diferentes ambientes que ni siquiera pudiera

---

<sup>1596</sup> Citado en Rodrigo Fresán, “Prólogo: John Cheever: Apuntes para una teoría del expulsado”, John Cheever, *La geometría del amor*, *Ibid*, p. 16.

<sup>1597</sup> Véase este articulo «La radio triste» de Juan José Millás en: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/articulo058.htm> (visto el 10 de septiembre de 2008)

imaginar. Para Gonzalo Calcedo este relato resume perfectamente su poética de la brevedad pues:

Todo esto se nos cuenta en unas dieciséis páginas, aunque podría ocupar trescientas. El estilo es elegante y transparente al tiempo, sencillo, preciso, como si cada palabra cuantificase el esplendor del pasado de Neddy. En su misión, pagana, casi obscena al final, por cuanto desnuda también su intimidad, subyace un hondo itinerario físico y moral. Estamos ante una suerte de novela comprimida, un destilado perfecto y autosuficiente de una historia, su esencia. ¿Para qué fantasear con extensos capítulos y monótonas descripciones, si todo está dicho cuando mencionamos que Neddy desprecia a los hombres que no se zambullen de cabeza o cuando se resume que su caída social en el desdén de un barman? Éstas son las armas del cuento, afiladas y rutilantes frente a la argamasa de la obra literaria mayor. La férrea estructura que sostiene las buenas novelas corre el riesgo de anquilosarse, de convertirse en una osamenta oxidada. En este cuento y en otros muchos, es prescindible y su ausencia otorga libertad. Cada imagen sugerida por la lectura de “The Swimmer” revela un grado tal de intimidad acerca de Neddy Merrill que nos estremece, evidenciando el compromiso del artista. La pulsión interna del relato sobrecoge sin artificios ni falsedades, tampoco hay mueca final, un giro de los acontecimientos. Es un cuento contemporáneo y firme. Ni falta ni sobra nada, y su trascendencia y sus logros envilecen la ampulosa grandiosidad de ciertas buenas novelas.<sup>1598</sup>

La virtud de este relato consiste en su limpieza de toda descripción, es su condensación, la capacidad de transmitir con escasos elementos un fuerte símbolo de los problemas sociales del momento. Sin embargo, el escritor español utiliza quizá más el modelo de Carver que el de Cheever, sobre todo desde el punto de vista temático. Sus protagonistas son seres solitarios, infelices que no entienden bien lo que han hecho mal, como sucede en «Posdata: “Querida hija, esto está lleno de hombres maravillosos”», donde una madre confiesa haberle sido infiel a su pareja. Su narración de un hecho trascendente destaca por un realismo frío, sin sentimientos. Los personajes parecen sacados de una de las barriadas que tan bien reflejara Carver. Detrás de las ventanas, los vecinos se vigilan y llevan a cabo sutiles perversiones ya sea robar las cartas, o espiarse, o hacer llamadas inapropiadas («Hormigas con alas», «La palabra fiesta», y «Mensajes del más allá») o tienen secretas envidias como en «Marionetas».<sup>1599</sup> El título, bien elegido, representa la esencia del volumen pues acaban siendo pequeños fotogramas o, mejor dicho, apuntes pictóricos de los sentimientos de sus personajes, a los que prefiere retratar desde fuera. Sus cuentos se desarrollan en un territorio imaginario y personal: Medana que recuerda a autores como Faulkner y el propio Luis Mateo Díez. Se trata de un lugar melancólico, con urbanizaciones, piscinas y familias rotas que podría ser cualquier ciudad occidental.

---

<sup>1598</sup> Gonzalo Calcedo, “Un río llamado Lucinda”, VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*, p. 126.

Por último, un tercer nombre ha sido asociado, aunque tardiamente, a la *beat generation* a pesar de las diferencias con respecto a los restantes escritores de la nómina. En su prolífica obra retrata una atmósfera oscura. En sus novelas Henry Hank Chinaski, alter ego del propio Bukowski, puesto que ambos comparten su alcoholemia, irreverencia y sexualidad, retrata con crudeza los aspectos más absurdos de nuestra civilización sin obviar detalle. El escritor la mayor parte de las veces se basaba en su intensa experiencia vital en la cual prefería recorrer los bares y tugurios que ambientes literarios. Este tipo de escritura ha tenido muchos seguidores, sin embargo, para Juan Bonilla tiene bastantes peligros si se cae en el tópico. En el relato metaficcional «Edición definitiva», el protagonista es un joven que busca la inspiración para sus historias. Entre sus amigos existe la creencia de que para convertirse en un buen novelista hace falta beber mucho y llevar una vida desgarrada llena de experiencias: “Queríamos ser Bukovski por aquel entonces”. En cuanto a la escritura, la imitación de su estilo se reduce a lo siguiente: “Nos alabábamos los unos a los otros aquellas redacciones miserables, repletas de diálogos triviales a los que trataban de dar consistencia cientos de palabrotas escupidas por los protagonistas en tabernas de suelos tapizados por la mugre, paredes anochecidas por la humedad y cicatrizadas por las grietas”.<sup>1600</sup> Finalmente el escritor se da cuenta de que tiene que seguir su propio camino literario y abandonar esa senda literaria.

Como vemos, la influencia de los escritores norteamericanos se produce más bien entre los escritores jóvenes. En la antología preparada por Sabas Martín, *Páginas amarillas*, el editor recogía relatos encargados a jóvenes narradores nacidos entre los años 1960 y 1971, por este motivo aparecen los nombres más conocidos de la llamada “Generación X” como Ray Loriga o José Ángel Mañas a pesar de sus escasas incursiones en el relato breve. Este volumen fue planteado por la editorial como una brújula para los lectores que observaban anonadados cómo a mediados de los noventa llegaba una avalancha de jóvenes escritores de los que nada habían oído hablar. En esta colección encontramos varios ejemplos en la senda norteamericana. De hecho, como guía orientativa el editor señala que entre esos escritores existen algunos aspectos en común: “Generalmente, la literatura

---

<sup>1599</sup> Gonzalo Calcedo, *Apuntes al natural*, *Op.cit.*, 2002.

<sup>1600</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, pp. 72 y 75.

norteamericana, y en especial Bukovski, Kerouac y aledaños, es el modelo de referencia de buena parte de lo que se ha venido presentando bajo la imagen de jóvenes narradores”.<sup>1601</sup> En «Nunca llores delante del carpintero» de Ray Loriga, los protagonistas, una pareja que acaba de gastarse todos sus ahorros en arreglar el piso en el que viven pero, desespera con las grietas que aparecen en el suelo de madera. La historia parece ambientada en un país extranjero (Holanda), y sus personajes también prefieren ahogar sus penas en un vaso de vino. En «Ornitología», aunque José Ángel Mañas localiza su historia en Madrid, su parecido con los modelos norteamericanos se manifiestan en dos temas: el vacío vital (representado a través de las drogas) y la alusión a grupos de música y canciones contemporáneas. Por último, en «Primero de diciembre» Daniel Mújica presenta un episodio de violencia gratuita tan frecuente en el cine norteamericano, el narrador es un cocainómano, desequilibrado, que lleva a comer a su hija a un Mac Donald’s y termina disparando indiscriminadamente a los demás comensales. Sin embargo el editor también es consciente de que “También hay autores que prescinden del vocabulario de la calle y no rompen con la tradición literaria, sino que la toman como desafío para desarrollar su narrativa elaborando un lenguaje de mayor hondura e implicaciones significativas”.<sup>1602</sup>

El gusto de la llamada “Generación X” por la literatura norteamericana daba cierta legitimidad a la etiqueta que contó con el apoyo de las editoriales y los medios de comunicación. Sin embargo, esta literatura también fue objeto de duras críticas provenientes de los círculos literarios por la manipulación de las editoriales que explotaban y exageraban las similitudes con los norteamericanos. La influencia de Carver en la literatura de los noventa es indudable, de hecho Juan Bonilla critica la excesiva imitación de estos escritores y se lamenta en la encuesta: “cuántos plagios de Carver tuvimos que padecer”.<sup>1603</sup> Hemos observado que algunas editoriales citan al autor para reclamo de los lectores, tal es el caso de los *Apuntes al natural* de Calcedo en cuya contraportada aparece el siguiente reclamo: “esboza, con el ritmo y el estilo del mejor Carver, un varitado y

---

<sup>1601</sup> AA.VV. *Páginas amarillas*, *Op.cit.*, p. XIV.

<sup>1602</sup> AA.VV. *Páginas amarillas*, *Ibid.*, p. XIV.

<sup>1603</sup> Juan Bonilla en Rebeca Martín y Fernando Valls, “Encuesta”, *Op.cit.*, p. 65.

magnífico conjunto de narraciones formadas en la perfecta unidad de un solo volumen”.<sup>1604</sup> También en la presentación que acompañaba a *Frigoríficos en Alaska* de Javier González se cita a los autores de la tradición norteamericana: “Un excelente libro de relatos con aire ácido de Raymond Carver, la precisión de antón Chéjov y la inteligencia de Clarín”.<sup>1605</sup> Como resultado de este impulso de las editoriales, este repertorio ha sufrido el menosprecio del campo de producción restringida: la universidad, los suplementos culturales... Sin embargo, estaban respaldados por el éxito de ventas ya que esta literatura conectaba con la experiencia cotidiana de los lectores jóvenes.

Objetivamente, la influencia de estos movimientos norteamericanos se manifiesta en el uso del lenguaje plagado de coloquialismos con una importancia enorme al componente oral en sus textos, como ya hemos mencionado en el apartado anterior. Así en los relatos de Calcedo, Etxebarria, Barrios o González: aparecen diálogos y monólogos que reproducen las conversaciones cotidianas, muchas veces vacías y sin sentido. También se vincula esta literatura con una escritura en la que adquiere una gran importancia la violencia a veces totalmente gratuita en una época en la que los medios de comunicación nos muestran continuamente imágenes crudas y llenas de contenido sangriento. Hemos encontrado alguno de estos rasgos en el protagonista de «¿Qué me quieres amor?» de Manuel Rivas, quien por ejemplo se atreve a cometer un atraco porque ha aprendido cómo se hace en las películas: “Me enseñó el arma. La pesé en la mano. Era una pistola de aire comprimido, pero la pinta era impresionante. Metía respeto. Iba a parecer Robocop o algo así”.<sup>1606</sup>

Quizá el volumen que concuerda más con esta estética es *Nosotras no somos como las demás* de Lucía Etxebarria pues en ella aparecen el uso del lenguaje oral, la cultura audiovisual y la música pop. Las diferentes historias que componen ese puzzle de relatos están localizadas en ambientes urbanos y con personajes pertenecientes a esa generación de jóvenes enganchada a los aparatos tecnológicos: “Fue a un macroclub tecno con un

---

<sup>1604</sup> Gonzalo Calcedo, *Apuntes al natural*, *Op.cit.*, 2002.

<sup>1605</sup> Javier González, *Frigoríficos en Alaska*, *Op.cit.*, 1998.

<sup>1606</sup> Manuel Rivas, *¿Qué me quieres amor?*, *Op.cit.*, p. 15

ideólogo cyberpunk que le habló de hackers y crackers, de la Primera Iglesia del Dios Tecnológico, de Transhumanos y de Extropians, de Cyberpopos y Cyberights, De Servidores y de Ciudadanos de la Red mientras escuchaban música trance y consumían bebidas inteligentes”.<sup>1607</sup> Esta escritora también, en la línea de Bukovski, representa con crudeza un erotismo variado, en el cual, el hombre ya no posee el papel activo ni lleva la voz cantante, más bien todo lo contrario, las mujeres que protagonizan sus relatos son sexualmente activas e independientes y no dudan en explorar caminos. En «Desiderata» María llena el vacío tras una ruptura amorosa con un triángulo amoroso o más bien sexual, en el que hay una de sexo heterosexual, una de sexo lésbico, un trío, sexo con una máquina. En «Visio smaradigna» Raquel llega a una catarsis sentimental tras contemplar diez películas semipornográficas sobre cómo mantener una pareja.

Al igual que Lucía Etxebarría, los escritores de esta generación comparten con el *dirty realism* la utilización de un erotismo explícito inusitado en las demás generaciones. Por ejemplo, los *Amores patológicos* de Nuria Barrios están recorridos por escenas de alto erotismo: en «Bla, bla, bla, bla» retrata con todo lujo de detalles los encuentros sexuales de sus protagonistas, sin usar eufemismo alguno; además «Adiós, monito» está protagonizado por una prostituta que nos habla de su experiencia.<sup>1608</sup>

#### LOS REPERTORIOS DE LA LITERATURA FANTASTICA

En esta ocasión, nos vamos a detener en un tipo de cuento concreto, el fantástico, pues alrededor de él se ordena también un sistema que arrastra una tipología de cuento, un modelo autorial y unos rasgos en su poética. Como es lógico, cada escritor siente predilección por un modelo de relato que puede implicar también una preferencia temática o un subgénero, como sucede en el caso de Antonio Muñoz Molina para quien el cuento están muy relacionado con lo fantástico: “En cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta”.<sup>1609</sup> Es cierto que el relato fantástico ha tenido una historia muy paralela a la del cuento literario pues también tiene en el siglo XIX

---

<sup>1607</sup> Lucía Etxebarría, *Nosotras que no somos como las demás*, *Op.cit.*, p. 67.

<sup>1608</sup> Nuria Barrios, *Amores patológicos*, *Op.cit.*, pp. 37-43 y 44-51.

<sup>1609</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 28.

su principal punto de inflexión, de modo que las características de ambos muchas veces se dan la mano. Esta modalidad se encuentra en la actualidad en un buen momento, ha sido muy cultivado, sobre todo a partir de los ochenta del siglo pasado. Parte de culpa en este auge tuvo también el *boom* de la literatura hispanoamericana. Durante los noventa escritores como Manuel Rivas, Bernardo Atxaga, Javier Marías, Agustín Cerezales, Eloy Tizón o Felipe Benítez Reyes tomaron una tradición arraigada en la literatura española y universal, para actualizarla según los nuevos modos de escritura de cuentos y las necesidades expresivas de la actualidad, siguiendo a alguno de sus autores predilectos. Se da el caso de que gran parte de los nombres citados en la encuesta no solo han sido maestros de la esencia del cuento sino también de lo fantástico. Los modelos pertenecen a una y otra tradición: tanto Poe como Cortazar cultivaron la narración fantástica, pero también Antón Chéjov escribió algunos clásicos como «El monje negro», aunque, por supuesto, cada cual con sus hitos y sus repertorios. A su vez, cada escritor también opta por una forma de representar lo fantástico, ya sea siguiendo la tradición folclórica, el fantástico decimonónico o bien la tendencia del realismo maravilloso. A finales del siglo XX va a ser posible encontrar simultáneamente relatos de apariciones fantasmales, historias espiritistas, intervenciones diabólicas, narraciones de brujería, crímenes espantosos, inexplicables. A esta ideas se le suman, por supuesto, sus preferencias sobre el género cuento: con final sorprendente o abierto, moraleja o estructura circular... Entre nuestros cuentistas no podemos localizar una línea unitaria ni una preferencia básica. En suma, este ejemplo pretende demostrar como los sistemas no son cerrados, cada autor adoptará un modelo complejo, escogiendo el repertorio de aquí y allá, estas preferencias influirán en sus poéticas, que son el material que empleamos para indagar sobre ese momento de la creación que es la elección de un modelo.

Lo cierto es que bajo el término fantástico caben varias manifestaciones. La crítica y la teoría se han esforzado por encontrar un orden basándose en diferentes perspectivas y corrientes metodológicas: estructuralismo, crítica psicoanalítica, mitocrítica, sociología, estética de la recepción, deconstrucción.<sup>1610</sup> Como resultado contamos con una amplia

---

<sup>1610</sup> Para tener una panorámica de dichos trabajos véase la bibliografía final del siguiente volumen compilado por David Roas: J. Alazraki *et alii*, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp.301-307.

variedad de definiciones de fenómenos con diferentes nombres pero que, a la hora de la verdad, se solapan y complementan. Este asunto tan complejo es objeto de debate y estudio entre nuestros escritores. Jose María Merino, por ejemplo, se plantea la evolución del género, una cuestión que Roger Caillois había datado en tres etapas: 1) los cuentos de hadas, 2) la literatura fantástica propiamente dicha (la del siglo XIX) y 3) la ciencia ficción.<sup>1611</sup> Para este teórico, lo fantástico propiamente hablando es un fenómeno que tiene su auge en el siglo XIX, su nacimiento está relacionado con la aparición del racionalismo en el siglo XVIII: “No podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos”.<sup>1612</sup> Sin embargo, el autor gallego pone en duda estas ideas pues existe el género fantástico desde el comienzo de la literatura: “Entre los especialistas [...] hay propensión a hacer coincidir lo que hemos dado en llamar «fantástico» con el nacimiento de cierta modernidad [...]. Para poder comprender lo endeble de esa teoría sería suficiente leer los diversos y divertidísimos relatos de un escritor del siglo II, Luciano de Samósata, que jugó con lo fantástico con una ironía muy consciente y actual”.<sup>1613</sup> El argumento central del artículo de Jose María Merino es que lo fantástico impregna hoy en día toda la literatura a través de los espacios, la memoria y la indefinición del ser humano.

Por otro lado, la teoría de lo fantástico ha tenido cierta tendencia a concentrarse en la figura del lector ya que su principal característica ha sido, según Jaime Alazraki, su capacidad de generar miedo u horror.<sup>1614</sup> Louis Vax considera por ejemplo que “el arte fantástico debe introducir terrores imaginarios en el seno del mundo real”.<sup>1615</sup> Caillois llega

---

<sup>1611</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970, pp. 11-24.

<sup>1612</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes*, *Ibid*, p. 11.

<sup>1613</sup> Jose María Merino, “La impregnación fantástica: una cuestión de límites”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 87.

<sup>1614</sup> No existe acuerdo en si considerar lo fantástico un cauce de representación o de comunicación, un género o subgénero (Rosemary Jackson), un modo o modalidad (Todorov), un tipo (Lia Swatz), una lógica o una retórica de lo irreal (Ana María Barrenechea, “El género fantástico entre los códigos y los contextos”, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, (ed.) Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Encuentros, 1991, pp. 75-81).

<sup>1615</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudela, 1965, p. 6



a definir este tipo de literatura como “un juego con el miedo” en un mundo dominado por la ciencia, es como una ventana que permite ver las tinieblas del más allá.<sup>1616</sup> Sin embargo, un clásico de la teoría sobre el tema, Tzvetan Todorov, no cree necesario el miedo, aunque a menudo esté ligado a lo fantástico; no es una condición necesaria dado que hay textos carentes de él y que pertenecen, a pesar de todo, a lo fantástico.<sup>1617</sup> De esta forma, advertimos que el desacuerdo radica en la denominación o explicación de dicho resultado en el receptor: mientras Vax y Caillois creen que da miedo u horror. Todorov resume todos los anteriores: “lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector –miedo, horror o simplemente curiosidad-, que los otros géneros o formas literarias no pueden suscitar”.<sup>1618</sup> En la línea de estos tres autores se sitúa Bernardo Atxaga; el autor ha dado su opinión sobre la literatura fantástica hacia la que siente un gran apego ya que dice que es la verdadera porque está cerca del ser humano y porque se basa en algo tan habitual entre nosotros como el miedo.

[...] creo que Borges tiene razón, y que el adjetivo que aplica a la literatura fantástica está bien justificado: se trata de una literatura verdadera. Y ello es así porque surge en gran parte del miedo, uno de los sentimientos más reales, verdaderos y trascendentes que existen. El miedo está en todas partes, el miedo origina un gran número de comportamientos, el miedo crea personajes fantásticos.<sup>1619</sup>

La objeción que se ha hecho al criterio de la curiosidad es que casi todos los textos literarios tienen esta capacidad al igual que casi toda narración tiene cierto grado de suspense. Realmente el escritor vasco tampoco señala el origen de dicha sensación. Desde el punto de vista teórico, Vax expone que “lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón”.<sup>1620</sup> Para Caillois: “lo fantástico manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real”.<sup>1621</sup> Estas ideas ponen de manifiesto la importancia de un fondo realista, de un contexto familiar

---

<sup>1616</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes, Op.cit.*, p. 10-11.

<sup>1617</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 98.

<sup>1618</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica, Ibid.*, p. 112.

<sup>1619</sup> Bernardo Atxaga, “Alfabeto francés en honor a J.L.Borges”, *Paréntesis*, 3, 1993, pp. 4-12.

<sup>1620</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantásticas, Op.cit.*, p. 10

<sup>1621</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes, Op.cit.*, p. 10.

que sirva como marco para la aparición de la ruptura del orden conocido ya sea del lector como del personaje puesto que para Todorov: “El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”.<sup>1622</sup> Por lo dicho, lo fantástico no sería un efecto unívoco, sino por el producto de vacilar entre ambas soluciones. La narrativa fantástica del escritor vasco se fundamenta, más que en el miedo, en esta duda. Por ejemplo, en la tercera parte de *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, «En busca de la última palabra», late la sospecha de si el amigo del narrador se volvió loco por culpa de la creencia popular que vinculaba los lagartos y la sordera.<sup>1623</sup> Algo parecido sucede en «Exposición de la Carta del canónigo Lizardi» en el cual la exposición del párroco de la historia de un niño perdido en el bosque y convertido en un jabalí blanco, pasa desde el escepticismo inicial hasta la certidumbre final: “Entonces, entre los jadeos, creí escuchar una voz. Atendí mejor y ¿qué crees que escuché? Pues la palabra que, en un trance como aquel, hubiera proferido cualquier muchacho: ¡Madre!”.<sup>1624</sup>

Entre las historias del libro llama la atención que, en todas las que suceden en el pueblo de Obaba, donde se reúnen a hablar los miembros de la tertulia literaria (siguiendo el modelo del marco narrativo), el bosque se convierte el lugar de lo fantástico y desconocido, dejándose ver la huella de la narrativa tradicional. Sin embargo, hay un bloque de cuentos en los que el tema del desdoblamiento se convierte en el eje, lo que recuerda las historias de Hoffmann. En estos relatos recoge la esquizofrenia («Klaus Hahn»), la alucinación («La alucinación»), o los problemas sexuales («Margarete, Heinrich»). Todos ellos están localizados en Hamburgo, no en Obaba donde rige la cultura más apegada a la creencia popular.

---

<sup>1622</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, *Op.cit.*, p. 34

<sup>1623</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 185.

<sup>1624</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 73.

En cuanto a los modelos de lo fantástico, los más citados en la encuesta son: Kafka, Rulfo, Poe, Cortázar... Aunque, por supuesto, no toda su influencia ni su obra se adscriben al terreno de lo fantástico encontramos alusiones a los mismos en los discursos y textos de nuestros autores con una serie de rasgos de repertorio. Por ejemplo, el escritor praguense ha dejado una honda huella en los autores de nuestro corpus. Líneas arriba ya mencionamos los guiños kafkianos de Enrique Vila-Matas. Nuria Amat le ha dedicado el volumen *Todos somos Kafka*, donde una hipotética lectora se identifica con tres figuras: la hija de Kafka que quema la casa familiar para ver si sale huyendo de las llamas su madre loca, a la que Kafka tiene escondida en algún rincón, la esposa de James Joyce quien emprende un viaje que concluye visitando el sanatorio del suicida. La obra de Kafka es señalada como un punto de inflexión en la evolución de lo fantástico puesto que, como ya distinguía Todorov, en la obra del escritor praguense: “nos hallamos pues frente a lo fantástico generalizado: el mundo entero del libro y el propio lector quedan incluidos en él”.<sup>1625</sup> Ana María Barrenechea explica las diferencias entre los relatos decimonónicos y contemporáneos aduciendo que se trata de un caso de doble faz, pues lo fantástico tiene algo en común durante todas las épocas, y algo cambiante: los códigos socioculturales.<sup>1626</sup> Frente a esta posición hay otros autores que emplean dos conceptos distintos: lo fantástico se ocuparía de las manifestaciones propias del siglo XIX, es decir, lo fantástico tradicional y lo neofantástico sería el nuevo fantástico del siglo XX que no entra dentro de los límites vistos.<sup>1627</sup> De este modo, la obra kafkiana es vista por parte de los teóricos como un punto de inflexión en la evolución de lo fantástico, por lo que no es de extrañar la relevancia que adquiere en la encuesta. Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez o Javier Tomeo han admitido su magisterio, de hecho para este último cualquier comparación con la figura del escritor praguense es todo un elogio:

*¿Y te sientes víctima de Kafka?*

---

<sup>1625</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, *Op.cit.*, p. 205

<sup>1626</sup> Hay que decir que sus planteamientos han ido evolucionando desde 1972. En ese trabajo ofrecía un planteamiento meramente atemporal, hasta que en 1979 se plantea el surgimiento de la literatura fantástica por lo que tuvo que tener en cuenta el factor contexto histórico para esa determinación saliéndose de lo atemporal.

<sup>1627</sup> Jaime Alazraki, *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Ojalá me sintiese más. Me gusta mucho que me comparen con Kafka y sólo que recuerde vagamente a Kafka ya me llena de orgullo. La verdad es que en aquella primera etapa sí era un escritor muy influenciado por Kafka, pero yo creo que me parecía a Kafka antes de haberlo leído. Julio Manegat lo decía. Él sabía que yo prácticamente no lo había leído, apenas *La metamorfosis*. Seguramente me parezco a Kafka a través de Freud, porque tanto el uno como el otro incidimos mucho en lo que llaman la concepción tripartita del confín anímico (el yo, el ello y el super yo). Normalmente lo que aflora al exterior es el yo y el super yo, que está de vigilante, no tiene ningún inconveniente en abrir la puerta al yo; pero algunas veces deseamos cosas perversas, que se nos ocurren en aquel momento, y el super yo dice: “Tú adentro, no puedes salir”, y entonces nos reprimimos.<sup>1628</sup>

El mayor homenaje al escritor de *La metamorfosis* lo encontramos en «Gregor» de Quim Monzó. En la versión original Gregorio Samsa se transforma en un coleóptero sin que tal cambio sea cuestionado ni por el afectado ni por su familia. El catalán modifica el relato y cambia los papeles: en este caso el protagonista se despierta una mañana y nota cómo ha cambiado su naturaleza, en lugar de encontrarse convertido en un escarabajo, es un ser humano rodeado de seres diferentes a él: “el número de extremidades se había reducido de manera drástica y las pocas que sentía (cuatro, contaría más tarde) eran dolorosamente carnosas, y tan gruesas y pesadas que moverlas resultaba imposible”.<sup>1629</sup> Con su nueva naturaleza como hombre se vuelve en asesino de los de su propia especie: “Con un cierto asco les puso encima el pie derecho e hizo presión hasta que notó cómo se chafaban”.<sup>1630</sup> Como señalaba Todorov a partir de Kafka: “El hombre «normal» es precisamente el ser fantástico; lo fantástico se convierte en regla, no en excepción”.<sup>1631</sup> Las galerías de seres curiosos se suceden tanto en *Perros verdes* de Agustín Cerezales como en *Los oscuros* de Luis G. Martín. El personaje de «Ernst Kloshe» descubre que el único atisbo de belleza en su cuerpo está en sus ojos al haberse salvado de las cicatrices de una cruel viruela. A partir de ese momento se obsesiona en componer una fotografía del hombre y la mujer perfectos a partir de fragmentos tomados de otros cuerpos. El protagonista de «Fabien Latreille» asesina turbulentamente a una mujer que se ha enamorado de él. El narrador no quiere darnos demasiados detalles y justifica este hecho acudiendo a una razón literaria:

---

<sup>1628</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Cabré, “Javier Tomeo: la escritura inquietante”, *Quimera*, 170, 1998, p. 10.

<sup>1629</sup> El cuento pertenece al libro *Guadalajara* contenido a su vez en *Ochenta y seis cuentos* (*Op.cit.*).

<sup>1630</sup> Quim Monzó, *Ochenta y seis cuentos*, *Op.cit.*, p. 408.

<sup>1631</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, *Op.cit.*, p. 49.

No es tampoco singular la peripecia interior de un individuo que involuntariamente –aunque de forma ya definitiva- muda su identidad insubstancial por la de un asesino. La descripción pormenorizada de las zozobras de ánimo, de los remordimientos y de las porfías morales no sirve ya, desde que Dostoievski escribió, sino para envilecer al cronista y agravar al lector.<sup>1632</sup>

En cuanto a la influencia de Juan Rulfo, perteneciente a un movimiento literario denominado “realismo mágico”, consiste en una combinación de realidad y fantasía en la que los personajes prototípicos aparecen entretejidos con el mundo fantástico, en un escenario americano. Este camino ha sido seguido por Manuel Rivas, por ejemplo, en «¿Qué me quieres, amor?», título extraído de un verso de *El perro del hortelano* de Lope de Vega el escritor gallego cuenta una sencilla y contemporánea: Tito un muchacho sin trabajo, oficio ni beneficio, se siente atraído por Lola, una muchacha que trabaja en un supermercado, aunque sólo se ha atrevido a hablar con ella cuando saca a pasear al perro. Para salir de su situación planea junto a su amigo Dombo, un atraco a un banco, imaginándoselo todo como si fuera una película. Antes de cometer el delito visita a Lola, la chica de la que está enamorado, sin que ella sepa la importancia de ese momento. Los dos amigos van al banco pensando que todo va a ser muy fácil, educadamente le piden el dinero al cajero, están a punto de escapar pero algo sale mal, un policía de paisano le apunta con su arma y a pesar de que Tito le arroja el dinero antes de escapar y recibe un disparo por la espalda. Se lo llevan en una ambulancia al hospital, allí sueña con la muchacha y sonríe. La peculiaridad de este relato se debe a la naturaleza del narrador quien nos habla desde su sepultura. Ya muerto ve lo que pasa a su alrededor, la visita de Dombo que llora desconsoladamente, la señora Josefa y la llegada de Lola que se acerca a él, habla con su madre y se aleja, como patinando. El recurso no es algo nuevo en la literatura, ni exclusivamente atribuible a Juan Rulfo. Un ejemplo decimonónico en las letras hispánicas es «Mi entierro» de Leopoldo Alas, en ese relato el protagonista, asiste como si fuera un extraño, a su propio sepelio; ve cómo se comporta su esposa y descubre su relación con un amigo suyo.<sup>1633</sup> Sin embargo, lo que diferencia el relato de Rivas del de *Clarín* y lo semeja al de Rulfo es que el relato fantástico para el autor gallego se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando

---

<sup>1632</sup> Luis G. Martín, *Los oscuros*, *Op.cit.*, p. 46.

<sup>1633</sup> Leopoldo Alas, *Cuentos*, Ángeles Ezama (ed. y prol.), Gonzalo Sobejano (est. preliminar), Barcelona, Crítica, 1997, pp. 59-69.

en ella otra realidad, incomprensible para la primera. También comparte con Rulfo el juego con la ambigüedad del narrador. En el caso de Juan Preciado, la voz principal, su naturaleza se resuelve en la mitad de la obra. En este cuento el dato del fallecimiento del narrador no lo conocemos hasta bien avanzado el texto. El autor posterga la evidencia de la naturaleza del narrador, lo que ayuda a mantener el misterio de la historia porque, durante todo el tiempo en el que el autor no lo ha expresado directamente, el lector ha estado dudando. Una vez conocemos la perspectiva tomada, se reduce la importancia del conflicto. Ya sabemos lo que ha pasado, el suspense por esa duda del lector, es sustituido por la sorpresa provocada por la forma que tiene un muerto de contar las cosas, lo que he denominado la ventana desde la sepultura. Para conseguir este efecto el autor debe tener una evidente voluntad realista ya que deberá fijar el mundo de lo narrado de tal forma que el lector lo admita. ¿Cómo lo hará? Para poder lograr este efecto el autor se centra en demostrarnos la falta de diferencias entre la percepción de las cosas y los sentimientos que surgen tanto en vida como en la muerte. Hay cosas que permanecen inalterables para el muerto: 1) sus sueños, 2) sus sentimientos, 3) su percepción del mundo.

La idea de un narrador difunto ha sido empleada por otros tantos escritores, por ejemplo Javier Marías en «Cuando fui mortal» emplea un narrador en primera persona que reconoce desde un principio su condición: “A menudo fingí creer en fantasmas y fingí creerlo festivamente, y ahora que soy uno de ellos comprendo por qué las tradiciones los representan dolientes e insistiendo en volver a los sitios que conocieron cuando fueron mortales”.<sup>1634</sup> La peculiaridad de su forma de morir es que puede recordar no sólo lo que vivió sino todos los detalles que pasaron desapercibidos durante su existencia.

Todo es concreto y es excesivo, y es un tormento sufrir el filo de las repeticiones, porque la maldición consiste en recordarlo *todo*, los minutos de cada hora de cada día vivido, los de tedio y los de trabajo y los de alegría, los de estudio y pesadumbre y abyección y sueño, y también los de espera, que fueron la mayor parte.<sup>1635</sup>

El narrador en primera persona adquiere una omnisciencia inaudita; puede traer a la memoria su infancia y desde ese conocimiento privilegiado que le proporciona la muerte comprende por qué su padre no reía durante las visitas del doctor, por qué su madre se iba

---

<sup>1634</sup> Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *Op.cit.*, p. 85.

<sup>1635</sup> Javier Marías, *Cuando fui mortal*, *Ibid.*, p. 86.

tanto con el médico a los toros, o por qué, algunas noches, el padre se ponía la radio a todo volumen. Como fantasma entiende que ese doctor que le caía simpático, estaba chantajeando a su familia con desvelar su pasado republicano a cambio de mantener relaciones con la madre. Otro recuerdo triste es la conciencia de que mientras él le estaba siendo infiel a su mujer no se daba cuenta de la intriga que ella estaba perpetrando contra su vida junto a su amante. Aunque el recurso es el mismo que en el relato de Manuel Rivas no existe juego alguno con la ambigüedad del narrador, lo cual le resta intensidad al final.

A pesar de que evidentemente Manuel Rivas emplea el modelo del “realismo mágico” y reconoce el magisterio del escritor mejicano, rechaza que su obra se le vincule inexorablemente con una versión gallega de esa tendencia.

M.R.: Pienso que desde luego hay obras que se sitúan dentro del realismo mágico, que es una literatura extraordinaria, pero para mí lo que resulta clave es la figura de Juan Rulfo, que es como un big-bang que precede a la generación de García Márquez, Alejo Carpentier, Fuentes, Vargas Llosa, etcétera.

Quiero decir que me rebelo un poco contra esa etiqueta del realismo mágico, que creo que también para literatura latinoamericana acaba por ser negativa pues hay en esas palabras una cierta visión imperialista. O sea: por una parte está el realismo, pero qué es realismo, pues no sé qué tiene que ver el realismo de Balzac con el de Zola o con el que viene después en el siglo XX. Son realidades distintas y desde luego no creo que se pueda hacer una especie de visión esquizofrénica de la literatura; ¿qué pasa, que Kafka no es realista? ¿Es imaginable una obra más realista que *La metamorfosis*? Yo creo que es más realismo o muestran más realidad lo que hace Rulfo, García Márquez o Carpentier que lo que convencionalmente se entiende por realismo o lo que escribe cualquier escritor que no muestra cualquier elemento impredecible. Entonces hay que cuestionar eso porque es una forma de que nos disquen y de que nos coloquen en la apología o la etnografía más que en la literatura; que digan mira que pueblos tan curiosos y tan exóticos.<sup>1636</sup>

Lo señalado en los apartados anteriores nos puede ayudar a comprender estas afirmaciones. La asignación de “realismo mágico” surgió a partir del *boom* de la literatura hispanoamericana, fue una construcción forzada que parte de la idea de que lo maravilloso pertenece a aquellas culturas que comprenden lo sobrenatural dentro del orden de su realidad y que son, por su alejamiento a la razón, diferentes. Lo mismo se ha intentado hacer con la cultura popular gallega. La literatura fantástica no supone siempre una oposición taxativa con respecto a la realidad ya que precisa la aparición de un contexto lo más real posible para que exista esa ruptura de la que hablaban los críticos; hace falta un mundo que contraste con ese elemento que irrumpe en la realidad cotidiana. Con estas

---

<sup>1636</sup> Armando G. Tejeda, “Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»” (en línea, *Op.cit.*).

afirmaciones Manuel Rivas pretende romper con la idea común de la oposición total entre lo fantástico y el realismo, algo que intentará trasladar a sus cuentos.

Sin embargo, la inspiración de los escritores españoles que cultivan lo fantástico procede no solo de los autores mencionados sino de las raíces españolas, orientales, alemanas o anglosajonas. Cristina Fernández Cubas incluye entre los libros más fascinantes tanto a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, del que ya hemos hablado, como el *Frankenstein* de Mary Shelley.<sup>1637</sup> Esta novela gótica, en la que se inscribe la obra del nuevo Prometeo, utilizó la demencia, a la locura, el delirio, la hechicería, las patologías, lo monstruoso... es característica la aparición de cadáveres, esqueletos, fantasmas, ladrones, asesinos, ululantes. Por ejemplo el personaje del vampiro, herencia de Bram Stoker, ha sido actualizado por algunos escritores de cuentos como Joan Perucho quien escribió un libro sobre vampiros catalanes. Mercedes Abad en «La Criatura» de *Felicidades conyugales* reconoce haber seguido sus lecturas y los tópicos de este personaje.

Es una historia de terror, pero absolutamente académica formalmente. El tema es el vampirismo, pero el vampirismo actualizado, es decir, no con vampiros que chupan la sangre, sino con un vampirito que es el hijo de una pareja de hombres. Es decir, en teoría sería hijo sólo de uno de ellos –los dos se han acostado con una mujer, con una madre de alquiler –pero bueno, cuando nace descubren que esta criatura se alimenta de las veces en que ellos hacen el amor. Es decir, no come semen ni nada, sino es algo como absolutamente simbólico. Cuando ellos hacen el amor, esta criatura, pues, crece, está sonriente, satisfecha y tranquila, y cuando llevan algún tiempo separados y no tienen relaciones físicas, envejece de golpe, se vuelve como una especie de monstruo. Entonces, yo creo que sí, siempre tienen una enorme influencia tus lecturas y siempre hay pequeños homenajes muy sentimentales hacia los maestros.<sup>1638</sup>

Sin embargo, a pesar de reconocer su fascinación por la obra de Mary Shelley, y la utilización de algunos recursos de la literatura gótica, una escritora como Cristina Fernández Cubas prefiere alejarse de la etiqueta:

Elementos sí, desde luego. Como también pueden encontrarse elementos fantásticos. Ahora, de eso a meterme en un cajón de literatura gótica, en una etiqueta, no creo, francamente, no creo. Además es que me parece que me meto y resalgo. Voy tocando algunos registros que tampoco son preconcebidos. Es posible que algunos de mis relatos puedan ser considerados como góticos, otros

---

<sup>1637</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 63. pp. 55-71

<sup>1638</sup> Nancy Vosburg, “Entrevista con Mercedes Abad”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 623.



como fantásticos, otros como realistas. Muy bien. Para mí lo importante es la historia que quiero contar. no hay, para nada, una preintencionalidad de género.<sup>1639</sup>

La literatura gótica ha sido relacionada con una estética de la topicidad en la que encontramos mansiones o castillos de arquitectura neomedieval y perfil amenazador, quizá por eso ha quedado relegada al mundo de la cultura popular, hecho que puede estar en el fondo del rechazo de la escritora.

Sin embargo, los repertorios de lo fantástico no sólo parten de la literatura escrita, sino de la oralidad, con lo cual conectamos con el apartado anterior. Antonio Muñoz Molina, por ejemplo, en «Las aguas del olvido», adopta como tema el mito del río Leteo. El protagonista narrador es asimismo un escritor de cierto renombre que ha sido invitado a pasar un fin de semana con sus anfitriones cerca del río Guadalete. El argumento es aparentemente insubstancial, hay una larga descripción del lugar, el invitado observa una escena de celos maritales entre la joven esposa y un amigo de la pareja que desencadena la venganza planeada por el marido por la que la historia se inserta en el ámbito de lo fantástico. El río Guadalete, cuya etimología recuerda lejanamente el mitológico río, será el lugar del infierno.

Nadie cruzaba el río, aunque estaba muy cerca la otra orilla, tal vez porque la mirada no podía encontrar en ella nada que no hubiera a este lado, y porque quien cruza un río parece que deba exigir alguna compensación simbólica, que en este caso quedaba descartada por la cercanía y la similitud. Todo era igual a ambos lados, las mismas dunas y yerbalazas tendidos pro el viento del mar, el mismo brillo salino.<sup>1640</sup>

El anfitrión señala este paralelismo a sus invitados y hacen el experimento de enviar al perro a la otra orilla; una vez ganada aquella, el perro no puede regresar. La estrategia del Sr. Márquez es descubierta en ese momento por el lector.

Sin embargo, en raras ocasiones se puede aislar una sola influencia, sobre todo en el caso de Agustín Cerezales quien, según Roberta Johnson en *Perros verdes*, tocaba lo fantástico tal y como lo define Todorov y el realismo mágico latinoamericano.<sup>1641</sup> Por

---

<sup>1639</sup> Kathleen M. Gleen: “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 359.

<sup>1640</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 117

<sup>1641</sup> Roberta Johnson, “Agustín Cerezales: un narrador para el siglo veintiuno”, *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p. 121.

ejemplo, «Moraleja (Ana Perurena)» se parece a un cuento de hadas, pues nos encontramos con las aventuras de siete hermanas rumanas escapadas del orfanato y que se ganan la vida tocando sus mandolinas y bailando, una pequeña novela bizantina donde: “Todo sucedía como en los cuentos”.<sup>1642</sup> En su siguiente libro, *Escaleras en el limbo*, encontramos con una «Fábula del rey generoso» que en la misma línea toma el tinte de lo fantástico popular. Sin embargo en una de las cuatro partes en las que está dividido el libro (*Estados del alma*) encontramos una nueva galería de personajes curiosos que llevan una vida aparentemente normal, en la línea de lo real maravilloso: la historia de una mujer recién salida de la cárcel tras una pena por motivos políticos que se lanza al mundo de la droga, o bien una mujer, Sally, que tiene el karma despilfarrador de sus anteriores reencarnaciones, o Anna Grass una jovencita lesbiana que luego pertenecerá a la rama más cruel de la SS, son todos seres curiosos que llevan adelante sus vidas aparentemente normales.

#### POSTURAS ANTE EL SISTEMA

##### *El repertorio español contemporáneo*

Los escritores en numerosas ocasiones se encuentran en la tesitura de confesar su opinión sobre la literatura actual, delatando su posición ante los repertorios empleados por los autores que les rodean. Claro que, para evitar esta delicada situación, no es infrecuente que los autores confiesen su despreocupación por lo que hacen sus contemporáneos. Juan Manuel de Prada declara con total tranquilidad: “Para ser sincero, diré que casi no leo a mis contemporáneos”.<sup>1643</sup> Por supuesto, esta actitud podríamos interpretarla como un rasgo de desdén y menosprecio hacia la calidad de los escritos ajenos, sin embargo, creemos que es más bien el resultado de las tensiones de un sistema que presiona hacia la constante declaración de posturas e intenciones buscando la polémica. Resulta comprensible la actitud del autor pues así evita menciones u olvidos hirientes que ofendan y susciten recelo. De modo semejante, Bernardo Atxaga confiesa sobre sus contemporáneos: “Tiendo a no leerlos”. La excusa del escritor vasco es de otra índole, aduce un miedo visceral: “quizá

---

<sup>1642</sup> Agustín Cerezales, *Perros verdes*, *Op.cit.*, p. 71.

<sup>1643</sup> Enrique Bueres, “Entrevistas con Juan Manuel de Prada”, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, *Op.cit.*, p. 83.

tema parecerme, encontrar en ellos lo mismo que yo quiero hacer”.<sup>1644</sup> Es posible que escritores con un mismo contexto puedan interesarse por los mismos temas y buscar soluciones parecidas a las inquietudes del sistema, o incluso optar por un estilo, el problema es que estos paralelismos pueden ir en detrimento de la originalidad de la obra resultante de ahí que precisen desconectar de cualquier influencia externa. En estos términos se expresa Cristina Fernández Cubas quien también prefiere permanecer “impermeable” para asegurarse un estilo propio:

*¿Lees literatura española actual?*

Sí, pero ahora llevo un tiempo despistada, porque, cuando estoy escribiendo, intento no leer nada que me pueda sacar de lo que estoy haciendo. El tono es una cosa muy importante, hay muchos y algunos son muy seductores. Uno podría pensar que un tono muy distante del propio no constituye un peligro de contagio, pero a mí me gusta meterme a fondo al leer.<sup>1645</sup>

Claro que no todos los escritores optan por ocultarse, otros, por el contrario, llevan a gala sus opiniones sobre los compañeros. Juan Bonilla expone sus opiniones y preferencias personales: “¿Y cómo ve el actual panorama narrativo español? Hay voces muy interesantes. Javier Marías es uno de esos escritores que busco sus libros en cuanto salen. Justo Navarro me parece un narrador excelente. De mi edad, destacaría a Antonio Orejudo y a Lorenzo Silva, que son dos narradores de raza”.<sup>1646</sup>

También se les pide a los escritores, en su posición privilegiada, que den una visión de época, es decir, resuman lo que se esté haciendo y valoren las propuestas vigentes. Como sucedía con las preferencias personales, autores como Antonio Muñoz Molina rechazan esta labor y responsabilidad. En este caso expone una duda razonable: no ha pasado el suficiente tiempo para poder observar el fenómeno con criterio y objetividad: “Estamos demasiado cerca y nos parecemos demasiado. Todo lo que se publica en una época se parece mucho. ¿Qué se parece más a una novela del siglo XIX? Otra novela del siglo XIX. Todos queremos ser distintos, pero nos parecemos”.<sup>1647</sup>

---

<sup>1644</sup> Miguel Riera, “El tópico hecho añicos: Entrevista con Bernardo Atxaga”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 17.

<sup>1645</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Cristina Fernández Cubas”, *Conversaciones...*, *Op.cit.*, p. 145.

<sup>1646</sup> Santiago Velázquez Jordán, “Juan Bonilla” (en línea, *Op.cit.*).

<sup>1647</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Antonio Muñoz Molina”, *Conversaciones...*, *Op.cit.*, p. 121.

Por lo demás, uniendo las opiniones que parte de los escritores de nuestro corpus exponen aquí y allá, podemos decir que existe cierto consenso: en la literatura española actual nos encontramos un panorama abigarrado y ecléctico en el que resulta casi imposible distinguir tendencias. En torno a la novela, tomada muchas veces como representante de lo narrativo, se plantea el debate de su posmodernidad, es decir, su vigencia con las corrientes literarias de moda o más innovadoras y valoradas por las instituciones y el campo de producción restringida. Rosa Montero argumenta que nuestra literatura se encuentra en el epicentro de las corrientes actuales: “A mí me parece que la novela española actual es completamente postmoderna en el sentido de que no hay un sola versión del mundo, hay una pluralidad absoluta, el eclecticismo. Cabe todo, y como cabe todo, pues cabe, por supuesto, rescatar los sub-géneros, cabe hacer todo tipo de novelas”.<sup>1648</sup> La escritora tiene claro que en los últimos años ha habido géneros en alza como la novela histórica, la realista, la lírica o poemática, la autobiográfica y la resultante de la mezcla de géneros, lo cual ha ampliado los horizontes de nuestra literatura. Ciertamente, los escritores practican algunos de los rasgos de la posmodernidad en la literatura: necesidad permanente de actualidad, fragmentación y mezcla de saberes, búsqueda de estereotipos culturales, hibridación de los géneros, convivencia de lo clásico y lo contemporáneo. Sin embargo, Quim Monzó está en desacuerdo y, aplicando una aproximación restrictiva de la posmodernidad, opina ha sido demasiado extendida y manipulada:

Yo lo conocí por primera vez a principios de los años ochenta. Lo aprendí a partir de la arquitectura, donde tenía mucho sentido, y quedé fascinado por esos edificios que yo veía como una referencia semi-irónica a los edificios del pasado. Lo empecé a aplicar también a la literatura norteamericana y me pareció que tenía mucho sentido. Después, a finales de los años ochenta, se abusó del concepto, se aplicó a diestro y siniestro a muchas cosas que no tenían nada de postmodernas. Como se utilizaba mal, perdió el sentido y ya no se sabía qué era postmoderno y qué no.<sup>1649</sup>

En estas generaciones, entre las cuales no podemos encontrar una contienda frontal o discrepancia, existe un punto en común: la voluntad de rectificar los excesos del experimentalismo vigente antes de 1975. Durante los años ochenta estaba a la orden del día la polémica sobre la existencia o no de una corriente realista. En 1986 el crítico Santos

---

<sup>1648</sup> Alan Smith, “Entrevista con Rosa Montero”, *Letras Peninsulares*, 1995, VI, 1, p. 101 pp. 99-110.

<sup>1649</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Quim Monzó”, *Conversaciones..., Op.cit.*, p. 188

Sanz Villanueva de la “generación del 68”.<sup>1650</sup> La preferencia de estos autores se inclinaba hacia el culturalismo y el experimentalismo:

Cultivan, en términos genéricos, una narrativa que se aparta de los referentes testimoniales y que con bastante frecuencia consideran al individuo en su aislamiento, sin conexiones con una realidad histórica o colectiva más amplia, por lo que aquél se autoexplora en un deseo solipsista de alcanzar su identidad, pero sin que el protagonista ofrezca ni perfiles nítidos ni proyectos coherentes”.<sup>1651</sup>

Lo que sucede, así lo expresa Jesús Ferrero, es que entre los escritores: “Hay en todos una pretensión de salir de las coordenadas habituales a los narradores precedentes”.<sup>1652</sup> Esto se explica como resultado del movimiento pendular típico entre generaciones. La escritura de la “generación del 68” sería la respuesta al realismo social característico del medio siglo, una escapada estética con un cierto trasfondo. José María Merino está de acuerdo en que en la literatura española se está produciendo “cierta *desconexión con la realidad*” aunque no lo ve como algo negativo sino más bien todo lo contrario: “Dicha crítica podría aceptarse si, al mismo tiempo, se valorase el intento evidente de nuestros narradores por trabajar sus obras como *realidades en sí mismas*”.<sup>1653</sup> No todos llegaron a aceptar la desaparición del realismo; por ejemplo Vázquez Montalván ensalza la novela negra como alternativa para los lectores “frente a la dictadura estética de la novela ensimismada y merodeante”. Considera que:

La mejor aportación de la novela negra a la novela española a secas y actual ha sido el injerto de poética realista superadora de todos los realismos viciados y agotados. Después del exagerado fracaso del realismo social español (otra línea imaginaria que algún día habrá que analizar sin prejuicios y desde cerca) y de la sensación de nada merodeante que aportó el experimentalismo español o los simplemente lúdicos escritores de la minimalidad mediante la maximalidad verbal, la alternativa de un discurso realista revelador y distanciador, partidario de que la novela pueda enseñar a mirar y por lo tanto a conocer nuestra sociedad, es algo más que una excepción que confirma la regla.<sup>1654</sup>

---

<sup>1650</sup> Santos Sanz Villanueva, “La novela española desde 1975”, *Las nuevas letras*, 1985, 3/4, pp. 30-35

<sup>1651</sup> Santos Sanz Villanueva, “La novela española desde 1975”, *Las nuevas letras*, p. 29.

<sup>1652</sup> VV.AA. “Narradores de hoy”, *El Urogallo*, 1986, 2, p. 19.

<sup>1653</sup> José María Merino, “Reflexiones sobre el momento actual de la narrativa española”, *República de las letras*, julio, 1988, 22, pp. 24-25.

<sup>1654</sup> Manuel Vázquez Montalván, “Contra la novela policíaca”, *Ínsula*, 1989, 512-513, agosto-septiembre, p. 9.

Parece, por tanto, que en los ochenta diferentes generaciones sintieron una necesidad de alejarse del realismo mediodisecular, refugíándose en otras formas estéticas. La nueva oleada de narradores realistas de los noventa, según Virgilio Tortosa, ha crecido en la democracia por lo que su principal preocupación son los conflictos cotidianos del individuo.<sup>1655</sup> Joan Oleza prefiere habla de “una nueva poética realista”, puesto que según se afianzan los ochenta vuelven a suscitarse las posibilidades de esta tendencia realista tanto en poesía como en novela.<sup>1656</sup> Javier Marías reconoce su generación era “la primera que en verdad no había conocido otra España que la franquista, y se nos había tratado de educar en el amor a España desde una perspectiva grotescamente triunfalista”. Tal circunstancia había provocado que entre ellos se asociara a nuestro país con el régimen franquista: “Y decidimos dar la espalda a toda nuestra herencia literaria, ignorarla casi por completo”.<sup>1657</sup> De esta manera existía una aversión generalizada: “No era sólo rechazo de la novela en concreto del realismo social, etc, sino de todo *lo español*”.<sup>1658</sup> ¿En qué desemboca dicha hostilidad? En primer lugar existe un mayor apego a los modelos extranjeros, por ejemplo los proporcionados por aquellos primos lejanos venidos de América, como veíamos páginas arriba. Con los años se produjo el resultado contrario, los escritores rechazaron las creaciones de esta época. Así por ejemplo, cuando Cristina Fernandez Cubas es interrogada sobre la literatura posterior a la muerte de Franco, contesta dejando de manifiesto no sólo su independencia con respecto a las modas vigentes, sino también su desacuerdo: “Ah, sí. En aquella época, si no me equivoco, aquí se practicaba sobre todo el vanguardismo, la escritura experimental, con la cual yo no tengo nada que ver, aunque considero que la escritura siempre es un experimento”.<sup>1659</sup>

---

<sup>1655</sup> Virgilio Tortosa ha trabajado sobre las diferentes manifestaciones del yo en la literatura española actual, aunque su objeto de estudio es la autobiografía extendiendo su corpus a la poesía y a la narrativa en general (*Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Salamanca, Universidad de Alicante, 2001).

<sup>1656</sup> Joan Oleza, “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, *Op.cit.*, pp. 39-42.

<sup>1657</sup> Javier Marías, *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>1658</sup> Luis H. Castellanos, “La magia de lo que pudo ser. Entrevista con Javier Marías”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 24.

<sup>1659</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Cristina Fernandez Cubas”, *Conversaciones...*, *Op.cit.*, p. 146

Este mismo rechazo aparece reflejado en la obra de nuestros escritores a través de relatos metaficcionales como «La novela incorrupta» de Julio Llamazares o «El mejor escritor de su generación» de Juan Bonilla. En ambos casos sus protagonistas se encuentran en un momento de crisis y, en clave de humor, nos dan su opinión ante la literatura de estas características. En el relato de Llamazares, el personaje principal, un amigo del narrador, harto de esperar a que fallezcan todos los protagonistas de una novela basada en hechos reales, “escribe otra novela, ésta ya experimental del todo, es decir, sin puntos ni comas, ni argumento, ni estructura –y, por supuesto, sin un solo personaje–, sobre la incorruptibilidad de la literatura”.<sup>1660</sup> En el caso de Juan Bonilla, acuciado por las prisas, se plantea:

[...] podía entregarles a los editores una novela titulada *El viaje en tren* que consistiera en doscientas cincuenta páginas –o ya puestos, por qué no ser malhechor con grandeza, mil páginas– que repitieran tan sólo “chucuchucuchu, chucuchucuchu”, con algún “Jriiiiiiiijriiiiiijriiiiiipuf” que señalara los frenazos del tren al acercarse a una estación donde tendría que efectuar una parada.<sup>1661</sup>

Una posibilidad que llevada a los extremos resulta totalmente risible. El protagonista de este cuento también rechaza hacer una novela al estilo *behaviourista* de *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio cuyo nombre, por supuesto, no aparece mencionado: “Y por qué no, para denunciar la superficialidad de la juventud actual, esgrimir una conversación de 300 páginas mantenida por unas muchachas cualquier sábado por la tarde”.<sup>1662</sup>

Sin embargo, el experimentalismo no es objeto de crítica por parte de todos los autores, de hecho, si observamos el “gráfico de la pregunta 1” presentado páginas arriba, observamos que la narrativa de Joan Benet ha sido salvada de esta quema pues siete autores le citan. De hecho, Javier Marías ha ensalzado la obra de Juan Benet en numerosos artículos.<sup>1663</sup>

---

<sup>1660</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.*, p. 71.

<sup>1661</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, p. 214.

<sup>1662</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, p. 232.

<sup>1663</sup> Javier Marías le dedica todo un apartado de su libro *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, pp. 233-273. A pesar de estos argumentos, bien es cierto que la bibliografía sobre los cuentos del autor de *Volverás a Región* sigue siendo escasa si la comparamos a la que han suscitado otros autores del realismo como Aldecoa o la propia Carmen Martín Gaité (Epicteto Díaz Navarro, *Del pasado incierto: La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 12).

En cuanto al reciente pasado literario, varias de las generaciones de nuestro corpus como la arriba citada Cristina Fernández Cubas, vivieron la etapa de transición, un hito en nuestra historia que desencadenó cambios políticos, económicos y, por supuesto, en la evolución de la cultura y el arte. En este sentido, la censura es considerada como una de las principales señas de identidad del periodo pues influyó notablemente en el teatro, la novela y el cine al restringir la libertad creativa como medida preventiva de posibles disidencias ideológicas. Por eso, durante años se pensó que la censura franquista había arrinconado en los cajones las mejores obras, que dejaba sin recursos a los editores con su estrecha legislación, constriñendo una cultura que necesitaba libertad para crecer y dar frutos. Con el cambio de régimen, se suponía que la libertad iba a permitir mayor creatividad, sin embargo, si partimos de las declaraciones de los escritores que vivieron estos cambios, podemos encontrar diferentes y contradictorias visiones sobre esta época. Por un lado, Antonio Muñoz Molina opina que los escritores ganaron bastante:

*He oído que en la Feria del Libro en Guadalajara Vázquez Montalbán dijo que no ha cambiado nada en la literatura española desde la muerte de Franco...*

¿Cómo que no ha cambiado nada? Yo creo que ha cambiado todo.

¿Cuáles serían los cambios más importantes?

Creo que el cambio más importante ha sido la libertad.<sup>1664</sup>

Curiosamente, en una entrevista anterior, se planteaba que los escritores estuvieran totalmente mediatizados por el aislacionismo de España de las corrientes extranjeras. En realidad, según su opinión los autores tenían a su disposición las obras principales de la tradición Española y universal.

*Soledad Puértolas señala el relativo aislamiento cultural bajo la dictadura como un determinante en la formación de los escritores españoles actuales. ¿Percibes claustrofobia cultural como algo contra lo que has tenido que luchar o ha sido también en parte como un santuario para ti?*

Yo creo que allí Soledad exagera un poco. Es un poco mayor que yo, pero realmente yo no he notado limitaciones. En mi época de formación definitiva, la mayor parte de las novelas que yo he leído eran novelas que se publicaban legalmente. Mira: ni *El Quijote*, ni *Fortunata y Jacinta*, ni *La educación sentimental*, ni *Madame Bovary* estaban prohibidas. Había falta de información, pero también esa falta de información puede tener algo de santuario como tú dices y desde luego yo empecé a publicar después de la muerte de Franco; y antes de la muerte de Franco se publicaba cualquier cosa ya en España. había una prolongación del provincianismo español que es más antiguo que la dictadura de Franco; es del siglo XIX.<sup>1665</sup>

---

<sup>1664</sup> Katarzyna Olga Beilin, "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Conversaciones...*, *Op.cit.*, p. 121.

<sup>1665</sup> Elizabeth A. Scarlett, "Conversación con Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, *Op.cit.*, p.76.



El propio autor plantea que su percepción está mediatizada por haber experimentado las últimas etapas del franquismo a diferencia de otras generaciones. Ciertamente es que a partir de los años cuarenta nuestro país sufrió la salida de trabajadores fuera de nuestras fronteras para mejorar sus condiciones de vida, los estudiantes viajaban más, sobre todo a Francia, y estaban en contacto con la vanguardia cultural. En los cine-clubes se proyectan nuevas películas, entraban así nuevos aires que contrastaban con la etapa precedente. Estos pequeños fenómenos influyeron en que los intelectuales españoles ya no estuvieran tan aislados como en años precedentes. Pero por otra parte, Antonio Muñoz Molina también plantea que los escritores disponían de todos los repertorios básicos de la literatura universal, un material suficiente ya que para formarse no hace falta estar en contacto con las últimas tendencias. En realidad, apunta hacia un problema de nuestro campo literario: “el provincialismo”.

Sin embargo, a pesar de todos los cambios producidos a partir de la transición, algunos autores vivieron una etapa de desencanto y de ilusiones perdidas ya que no salieron a la luz tantas obras maestras como se pensaba. Por tomar un ejemplo, Luis Mateo Díez opina que no hubo un cambio radical en las letras españolas, al menos desde el punto de vista literario. Para el leonés no ha existido un quiebro o verdadero punto de inflexión tras 1975, la situación resultante es el resultado de la coexistencia de generaciones segmentada por los diferentes grados de consagración.

Una caracterización que suele partir de algunas comprobaciones más o menos previsibles: no hay en la ya casi lejana transición sorpresas de relieve, obras ocultas que puedan ver la luz en la normalidad democrática, coexisten con naturalidad varias generaciones de narradores, y en seguida se perfila un panorama más amplio de nombres nuevos, algunos afianzados tras el arranque menos conocido de sus primeros libros, otros situados en una línea de atención desde su incipiente salida.<sup>1666</sup>

Los escritores más jóvenes apuntan sus estrategias de cara a la originalidad, de modo que sus repertorios resultan chocantes para el público, las instituciones y los demás escritores del sistema. Por el contrario, los escritores consagrados ya han logrado una posición en el mercado y sus repertorios han sido aceptados entre los consumidores y por las instituciones y han adquirido posiciones de poder. En esta situación los productores nuevos intentan ocupar la posición en el campo de sus antecesores y también sustituir los

---

<sup>1666</sup> Luis Mateo Díez, *El porvenir de la ficción*, *Op.cit.*, p. 57.

gustos por los rasgos de vanguardia. Sin embargo hoy en día no existe un “desplazamiento” tan radical de las obras y tendencias como han podido sucederse en el pasado, más bien existe una convivencia entre diferentes generaciones y jerarquías. Por supuesto, los nuevos escritores de los noventa han tenido unas experiencias e influencias que les hacen ser diferentes. En cuanto a su contexto histórico ya no han tenido que vivir el cercano pasado español sino que han crecido en democracia, ya no tienen que tratar sobre la censura, los problemas de supervivencia de la posguerra, ni la resistencia ideológica frente al franquismo. Estas circunstancias, por ejemplo, marcarán su posición frente a las ideologías y problemas vigentes. Actualmente se dice que las nuevas generaciones adoptan una posición despolitizada y desencantada. Seguramente, por esta falta de vehemencia encontramos que los autores tampoco ejercen una crítica y oposición feroz frente a las generaciones precedentes, tal y como dejan de manifiesto al hablarnos de sus escritores favoritos. Care Santos, por ejemplo, señala la existencia de dos tendencias simultáneas que no son exclusivas: “la literatura última recoge ahora varios testigos: por un lado, el del retorno al gusto por contar historias de corte más o menos clásico. Por otro, el de la experimentación o la metaliteratura más próximas a algunos autores del auge latinoamericano”.<sup>1667</sup> El mercado quiere, por el contrario, marcar un *tempo* en las modas literarias que no se corresponde muchas veces con la verdadera alternancia de preferencias estéticas, es decir, las novedades no son tales sino meros reclamos de la mercadotecnia. Los escritores recién llegados al mundo editorial rápidamente son calificados con los adjetivos “nuevo”, “joven” o “último”. Care Santos denuncia que el problema se debe al abuso de los mismos de tal modo que hemos llegado a tener veteranos como Javier Marías han sido incluidos durante décadas entre la literatura “nueva”, o incluso escritores como Pedro Zarraluki, Ignacio Martínez de Pisón o el mismo Enrique Vila-Matas que siguen siendo para algunos representantes de la última narrativa cuando ya han sobrepasado los cuarenta, por no decir los cincuenta.<sup>1668</sup> Los editores y críticos han promovido a los escritores jóvenes pues, como señala Javier Marías, algunos de ellos han logrado varios éxitos comerciales: “Es por tanto explicable que se busque y rebusque otra, entre los autores

---

<sup>1667</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras*, Madrid, Torremozas, 2003, p. 146.

<sup>1668</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras, Ibid.*, p. 144.

jóvenes, dado que además esa «quinta» ha logrado algo que los editores aprecian mucho y que la novela española no había alcanzado casi nunca: grandes ventas”.<sup>1669</sup> El autor, siendo objetivo, señala que no pueden existir tantos nuevos valores en tan pocos años: “No dudo de que nos encontramos en uno de los mejores periodos de la historia de la novela española (cosa no muy difícil por otra parte), pero creer, como cree el presente, que en ese plazo pueden haber nacido tantos autores de pareja categoría es iluso en el mejor de los casos”.<sup>1670</sup>

De esta manera, los escritores en sus entrevistas, discursos y ensayos se cuestionan algunos factores que inciden en esa llamada consagración, es decir, se plantean las reglas del juego que ha regulado el acceso al ejercicio literario y al reconocimiento. Por ejemplo, varias escritores apuntan hacia esa juventud física como requisito fundamental para conseguir el éxito en nuestro campo literario. Los tiempos en los que ser un escritor de éxito y popular en los medios implicaba el rechazo por parte del campo de producción restringida, han pasado y hoy en día hay escritores para quienes la popularidad y la prosperidad ya no es motivo de sonrojo. Estamos rodeados de una sociedad que sobrevalora la juventud, como un espejismo alrededor. Así lo vivió Juan Manuel de Prada con la pronta publicación de sus dos primeros libros: “Me parece un valor fascista esa exaltación de la juventud. [...] Todo el mundo pretende ser joven y aparentar menos edad y dar un aire juvenil. Son cosas que me repugnan mucho. Soy consciente de que si yo tuviese cuarenta y cinco años, *El silencio del patinador* no hubiera sido saludado con tanto entusiasmo. Es doloroso pero creo que hubiera sido así”.<sup>1671</sup> Care Santos, por ejemplo, bromea sobre las posibles portadas que podemos encontrar en una hipotética librería: “X tiene 25 años y una vez fue detenido por un atraco a mano armada”.<sup>1672</sup> Los editores siguen jugando con el la imagen del escritor asocial y raro. En realidad la angustia del sentirse menospreciado es un fetiche que otorga prestigio, y por eso los nuevos escritores son vendidos como los nuevos

---

<sup>1669</sup> Javier Marías, “Años de cribas”, *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, p. 206.

<sup>1670</sup> Javier Marías, “Quinielas”, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 173.

<sup>1671</sup> Enrique Bueros, “Entrevista con Luis Mateo Díez”, *Revista del Centro Cultural Campoamor*, Oviedo, mayo 1988, p. 82.

<sup>1672</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras*, *Op.cit.*, p. 143.

*enfants terribles* de la literatura. Un escritor ya veterano como Enrique Vila-Matas, quien a veces se ha vanagloriado convenientemente de su posición de maldito, en su etapa de madurez ha rechazado esa pose: “Cuando era joven creía que era muy elegante vivir en la desesperación”. En una tardía refutación del papel representado señala: “He vivido en ese error toda la vida”, se apresura en desacralizar el goce de estar triste.<sup>1673</sup> Hoy en día Enrique Vila Matas se encuentra en plena consagración, sin embargo, años atrás planteó su marginalidad dentro del campo de producción restringida y la dificultad de acceder a las instituciones materializadas en los premios literarios, que él considera monopolizadas por los grupos de poder localizados en la capital española.

El canon español forma parte de las mafias literarias instaladas hace años. Ya ha quedado y fijado con unos nombres muy concretos, que no responden a la realidad de cómo se ve en México a la literatura española y no responde tampoco a como los franceses la valoran, que tampoco corresponde para nada con el canon español. Lo que ocurre es que España está muy aferrada al realismo literario y como en la tradición española se valora sobre esto, por lo tanto yo tengo una libertad creativa más propia de escritores hispanoamericanos que españoles. Yo me identifico más con la libertad de creación, no solo de narrativa en Hispanoamérica sino sobre todo de la poesía, aunque yo no escriba poesía.<sup>1674</sup>

Realmente la situación del barcelonés no podía ser tachada de desfavorable en aquella época, si bien era verdad que todos los premios los había recogido fuera de los círculos madrileños (Ciudad de Barcelona, 2001) y fuera de nuestras fronteras (Rómulo Gallegos, 2001). Haciéndose eco de la respuesta arriba citada, años después el autor ya no podía mantener este discurso victimista, puesto que en el 2002 recibió el Premio Nacional de Crítica. Sin embargo, sigue adoptando una postura vehemente frente a los responsables de las instituciones, a pesar de que sin ninguna duda el autor se encuentra ya entre los círculos de los consagrados.

—¿Todavía cree que existe una mafia literaria en Madrid, ahora que le han dado el premio de la Crítica?

Sólo sé decirte que ha sido sólo después de haber recibido el Rómulo Gallegos en Venezuela y otros premios en Europa cuando se decidieron en Madrid a reconocer mi obra con el premio de

---

<sup>1673</sup> Enrique Vila-Matas, “La desesperación en negro”, *Radar*, 26 de enero de 2003: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-2003-01-26.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1674</sup> Armando G. Tejeda, “Entrevista a Enrique Vila-Matas”, [http://www.babab.com/no06/enrique\\_vilamatas.htm](http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm) (visto el 10 de septiembre de 2008).

crítica. Un poco tarde, me ha parecido. Pero no se les puede pedir más, leen poco y, además, están demasiado ocupados en condecorar a sus glorias mediocres.<sup>1675</sup>

En estas visiones de época que hemos encontrado, tampoco faltan los cantos de sirena que claman por la decadencia del sistema literario señalando al mundo editorial como principal culpable. El principal peligro consiste en la exagerada publicación de volúmenes a partir de los ochenta. Para Quim Monzó esto se debe a la presión del mercado por conseguir un nuevo *best seller* de culto que sorprenda a los especialistas y críticos.

Supongo que tienen miedo de equivocarse. Lo de publicar los libros ya es negocio. La calidad de los libros a los editores les importa un pito. Lo que les importa es encontrar el libro que se va a vender mucho. Como no lo pueden saber, como se trata de una flauta que suena cuando suena, y como queda aquel truma del editor al que le trajeron *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, no lo quiso publicar y después se comía las manos de rabia, para evitar que les pase eso publican casi todo.<sup>1676</sup>

Sin embargo, el autor diferencia dentro del campo de protección restringida, una élite de obras propiamente pertenecientes a la Literatura, que no se ven afectadas por esta tendencia del mercado. Aunque verdaderamente, la escurridiza cuestión de las calidades, en los tiempos postmodernos en que habitamos, parece ser para muchos un tema infructuoso, idealmente para el autor catalán lo literario permanece todavía ajeno a las corrientes que marca el consumo.

Es que las leyes del mercado no influyen en la literatura, sino en los libros. Los libros son un negocio y no todos son literatura: hay libros de jardinería, de autoayuda, que son completamente otra cosa. Hay una literatura que pretende ser sofisticada y hay otra que es para el consumo, para aquellas personas que habitualmente no leen y lo único que desean es poseer un libro para tenerlo en la mesita delante del sofá y no leerlo nunca.<sup>1677</sup>

Para Care Santos las librerías están muy llenas porque los libros se suceden en las estanterías y que “la vida media de un libro en un mostrador de novedades ronda los dos meses”. Este ritmo desquiciado desencadena diversas consecuencias: “que los editores se ven obligados a publicar y publicar, sin freno, sólo para tener presencia en el mercado”.<sup>1678</sup>

---

<sup>1675</sup> Diego Trellez Paz, “Entrevista a Enrique Vila-Matas”, <http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/marzo04/210304/entrevista.html> (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1676</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Quim Monzó”, *Conversaciones...*, *Op.cit.*, p. 176.

<sup>1677</sup> Katarzyna Olga Beilin, “Entrevista con Quim Monzó”, *Conversaciones...*, *Ibid.*, p. 176.

<sup>1678</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras*, *Op.cit.*, pp. 150-151.

Pero vamos a volver al tema que nos ocupa: ¿qué autores de cuentos contemporáneos forman el repertorio de nuestros artistas? Para extraer algunos nombres propios que destaquen en el panorama de nuestras letras, hemos empleado la encuesta sobre el cuento de la revista *Quimera* ya que allí los escritores se atreven a declarar sus predilectos (no olvidemos que parte de los autores requeridos se negaron a contestar). Basándonos en las respuestas a la primera pregunta (¿Cuáles son en su opinión, los diez mejores libros de cuentos españoles (en castellano) del siglo XX?), podemos extraer conclusiones sobre qué escritores son los más valorados del campo literario español.<sup>1679</sup> Este interrogante resulta en concreto bastante relevante ya que pone a los autores en la tesitura de juzgar a sus compañeros y contemporáneos. Podemos extraer dos tendencias de los datos obtenidos y representados en dicho cuadro:

1. En las generaciones de autores más veteranos observamos que han dejado de leer y considerar a los escritores más jóvenes ya que no los citan en ninguna ocasión. Por el contrario, los escritores más jóvenes incluyen a su vez las mayores novedades junto a nombres más recientes. En este hecho podemos descubrir un intento por renovar el canon existente.

2. Por otro lado, la juventud de los encuestados no implica un desconocimiento de las generaciones precedentes, muy por el contrario, podemos observar el voto casi unánime hacia la maestría de Ignacio Aldecoa, Unamuno, Baroja, Aub o Gómez de la Serna son venerados tanto por los más veteranos como por los noveles de acuerdo a su tendencia estética. Por último, la generación intermedia, la que engloba a los escritores del medio siglo, es sin duda la más citada en comparación con las restantes. Podemos deducir que se encuentra en plena consolidación dentro del canon.

Pero sin duda, entre todos los debates surgidos en torno a las reglas del juego literario, el que cobra mayor relevancia es el problema del acceso a la mujer al canon literario, tal y como vamos a ver a continuación. Nuestros autores deben adoptar una posición ante el género de la escritura, el acceso de las mujeres a la Historia literaria y la situación actual de las escritoras en la literatura.

---

<sup>1679</sup> Véase el cuadro a la pregunta 1 presentado con anterioridad.

No existe autora que en algún momento no tenga que definirse acerca de su postura como mujer ante la creación y acerca de sus compañeras, y, por último, ante la “literatura femenina” y “literatura feminista”. Se parte de la presunción de que por el simple hecho de ser mujer y escritora se debe opinar y hablar positiva o negativamente sobre dichos conceptos. Por supuesto, los tópicos y los estereotipos que se han asociado a ambas agrupaciones influyen indudablemente en cómo estas autoras definen sus relaciones, sus repertorios y su lugar en el sistema. La existencia de la literatura femenina desencadena entre las escritoras respuestas tan viscerales como racionales. La cuestión pone de manifiesto la complejidad de las relaciones que rigen el sistema literario en el que cada factor influye en el debate masculino-femenino.

En cuanto al primer concepto, “literatura femenina” ha adquirido dos posibles acepciones: por una parte, se aplica este término masiva y automáticamente para etiquetar el trabajo de todas las escritoras y poetas y, por otro, para designar la literatura de contenido “femenino”, acepción que ha adquirido connotaciones negativas por parte del campo de producción restringida. La “literatura femenina” provoca un rechazo semejante al de cualquier etiqueta, ya sea generacional o de estilo. Bastante sintomática es la respuesta de Nuria Amat quien dice: “Nunca me ha gustado ser encasillada. Tengo que reconocer que mi escritura no obedece a lo esperado de la escritura femenina. Y yo he sido la primera en extrañarme, pues soy una gran lectora de libros escritos por mujeres”.<sup>1680</sup> En esta argumentación la autora se preocupa principalmente por la idea de eludir “lo esperado” y marcar su independencia como escritora frente a lo previsible y automático. Pero además, se desvincula del repertorio asociado con la escritura de mujeres, de hecho, incluso reivindica su independencia del magisterio de sus autoras predilectas. Esta reacción puede deberse a toda la carga negativa que ha adquirido dicha etiqueta.

Para refrendar esta verdad a voces, Laura Freixas ha querido argumentar con datos concretos. La autora ha analizado críticas literarias y ha recogido ejemplos en las que lo femenino es sinónimo de reproche, tal sucede en las siguientes palabras: “W. A. Mitgusch

---

<sup>1680</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 686.

sabe escribir, pero su prosa bordea siempre la línea semiborrada que separa la buena literatura de lo que suele llamarse «literatura de mujeres»<sup>1681</sup>. Esta afirmación sobre la escritora austriaca, que denota el desprecio del crítico hacia un subconjunto de obras aparentemente sólo marcado por la mano femenina, es tan sólo la punta del iceberg de otros testimonios que recoge la investigadora y escritora. Sin embargo, estas críticas no recaen únicamente sobre las mujeres, sino también sobre aquellos autores que redactan “para mujeres” por ajustarse *a priori* a unos gustos por una parte del público. Conforme el número de mujeres lectoras ha aumentado, los escritores para este público han sido juzgados por buscar un mayor número de ventas, hecho que siempre es rechazado por el campo de producción restringida. Como señalaba un crítico, la literatura femenina se convierte en la “manzana” tentadora que provoca la pérdida del paraíso terrenal para hundirse en “el amplio mercado de la novela femenil, en la que decaen hasta escritores de verdad...”<sup>1682</sup>.

El concepto de “literatura femenina” se ve perjudicado por el apogeo que ha tenido su mercado. No ha beneficiado demasiado a la etiqueta que haya sido una creación de los departamentos de *marketing* de algunas editoriales y no tanto una clasificación basada en criterios meramente literarios. Aunque es cierto que ha aumentado el número de lectoras, muchas veces los medios de comunicación y las propias editoriales empujan a la imprenta un falso *boom* de la literatura femenina: proclaman que las mujeres son mayoría en los catálogos, en los premios, en las listas de ventas. Por otra parte, colocan fotografías en las portadas de las revistas, y dejan caer sus nombres en los primeros párrafos de cada reportaje para dar mayor visibilidad a sus autoras en nómina. La propaganda es un arma de doble filo, un juego en el que las escritoras, si entran, pueden ser llevadas por la vorágine de las críticas. Los editores, las animan, saben que venden más revistas, multiplican el juego de los pies de página si incluyen la imagen de uno de sus fichajes como una novedad en el panorama literario. Sin embargo, las autoras son conscientes del craso favor que muchas veces ejerce su mayor visibilidad mediática. Laura Freixas, en su ensayo, culpa a las más

---

<sup>1681</sup> Laura Freixas recoge este comentario de Miguel Sáez (*Diario 16*, 6/9/90) en “Mujeres y cultura: una breve arqueología de la misoginia reinante”, *Letras libres*, octubre 2005, p. 39.

<sup>1682</sup> Ángel García Galiano, *Revista de Libros*, diciembre 1998 citado en Freixas, “Mujeres y cultura: una breve arqueología de la misoginia reinante”, *Letras libres*, *Ibid.*, p. 39.



populares de algunas críticas merecidas: “de la existencia (y, para qué negarlo, la colaboración) de algunas escritoras fotogénicas y frívolas, de la idea de que *las* escritoras son personajes frívolos y fotogénicos que sirven para poner la nota de color”.<sup>1683</sup>

Otra estrategia para llegar al público femenino es marcar algunos textos colocando el nombre “mujer” porque saben que así pueden tener un mayor éxito. Como muestra de algunas de estas iniciativas, la más singular es la apuesta de Plaza & Janés que ha impulsado una colección *Modelos de mujer*. Por su parte, son cada vez más frecuentes los volúmenes redactados exclusivamente por escritoras como *Ser mujer*, promocionado por Temas de Hoy, a cargo de Laura Freixas en el que participan, entre otras, Victoria Prego, Espido Freire, Rosa Regás o Lucía Etxebarría.<sup>1684</sup> En cuanto a las antologías de cuentos, ya vimos en el tercer capítulo cómo proliferan las redactadas por mujeres. Claro que, Marina Mayoral evalúa el *boom* de la literatura de mujeres y recoge algunos factores que inciden en las ventas y los galardones.

Algunas circunstancias favorecen. Por ejemplo, si escribe una novela erótica, hay un “morbo” mayor si lo escribe una mujer. Pero si un año le dan el premio Planeta a una mujer, puedes poner las manos en el fuego que al año siguiente no se lo dan a una mujer. ¿Por qué? a un hombre se lo dan un año y al año siguiente se lo dan a otro y así sucesivamente. Eso es una discriminación.<sup>1685</sup>

Ciertamente, en los más de cincuenta años de trayectoria del premio, podemos apreciar cómo se han ido incorporando las mujeres a sus listas de galardonados y, desde los noventa, en curiosa alternancia con nombres masculinos. Bajo esta estrategia subyace la búsqueda del público femenino. Por este motivo, Laura Freixas o Lucía Etxebarría quieren saber si el clamado auge de lo femenino no es mera ilusión y si se puede comprobar con cifras y datos objetivos. Laura Freixas opina que:

Si bien es cierto que ahora publican más mujeres que hace años, también lo es que siguen publicando menos que los hombres. En 1996 aproximadamente sólo un 10% de los títulos publicados en España eran femeninos. Actualmente el porcentaje se ha incrementado hasta el 20%

---

<sup>1683</sup> Laura Freixas, “Mujeres y cultura: una breve arqueología de la misoginia reinante”, *Letras libres, Ibid.*, p. 39.

<sup>1684</sup> Laura Freixas (comp. y prol.), *Ser mujer*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

<sup>1685</sup> Rosalía Cornejo-Parriego, “Conversando con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares, Op.cit.*, p. 824.

(aprox.) Teniendo en cuenta que las mujeres constituimos el 56% de la población española, no se puede decir, como tantos aseguran, que publicar “sea más fácil para las mujeres.”<sup>1686</sup>

La escritura de mujeres ha padecido los siguientes problemas: la falta de transmisión de los textos femeninos, la falta de atención por parte de la crítica, y la dificultad de las escritoras para incluir en el grupo de población con poder. Las escritoras más vehementes tratan de poner de manifiesto que durante siglos han sido primordiales los valores “patriarcales” que han dificultado el acceso a la cultura y a la producción. Junto a estos problemas, escasas autoras han llegado a formar parte de nuestros libros de literatura. Por ejemplo, Marina Mayoral, en «El yo femenino en la novela de finales del siglo XX», denuncia:

Durante siglos los hombres fueron mayoritariamente, cuando no exclusivamente, los autores de la tradición literaria; crearon un canon y es lógico pensar que lo hicieron desde su postura de prepotencia sexual. Ellos eran –como dice Simona de Beauvoir- El Sujeto, lo Absoluto. La mujer era el Otro. Ellos hacían Literatura; la mujer, escritura femenina.<sup>1687</sup>

Para esta escritora, el marbete es el resultado histórico del deseo de excluir a la mujer del campo de producción restringida. La desigualdad histórica ha significado en la práctica (legal, social, cultural) la subordinación y la invisibilidad de las mujeres. Ambas cosas se pueden corregir con medidas políticas que reequilibren la situación y la reparen a medio plazo; en el campo de la literatura, ayudando a hacer visibles autoras donde “naturalmente” sólo parecen existir autores. Este tipo de medidas que algunos defienden intentan compensar el olvido de la cultura femenina prestándole una renovada atención. Claro que, tal interés no es aplaudido por todos, muchos rechazan tales iniciativas aclamando que siempre que una obra sea buena, se la valorará como tal.

---

<sup>1686</sup> Lucía Etxebarria le dedica un artículo completo al asunto “Con nuestra propia voz: a favor de la literatura de mujeres”, *La letra futura/La Eva futura*, Barcelona, *Op.cit.*, pp. 119-120. Laura Freixas estudia los casos de los galardones: “Desde el año de su respectiva fundación hasta 2003, hallamos la siguiente proporción de mujeres entre los galardonados: en los institucionales (Cervantes y Nacionales), igual o inferior al 10%; en los comerciales (Planeta, Nadal, Alfaguara, Biblioteca Breve) entre el 10 y el 20%. Los únicos en los que la proporción de ganadoras supera el 20% es el Sonrisa Vertical de literatura erótica (28 %) y el Nacional de Literatura Infantil y Juvenil (24%)” “Mujeres y cultura: una breve arqueología de la misoginia reinante”, *Letras libres*, *Op.cit.*, p. 39).

<sup>1687</sup> Marina Mayoral, “El yo femenino en la novela de finales del siglo XX”, *República de las letras*, 1995, 46, 109.

En realidad el principal argumento en contra del término “literatura femenina” se trata de su condición de ghetto literario. ¿Por qué hablar de literatura femenina y no simplemente de literatura? Por este motivo Marina Mayoral prefiere evitar esta categoría:

Al calificarte de escritora femenina, ya te han relegado a una escala baja, entonces nadie quiere admitir la existencia de una escritura diferente, pero yo me pregunto, si no somos iguales psicológica- y socialmente, ¿cómo va a ser igual lo que escribamos nosotras la lo que escriban los hombre, a no ser que te propongas voluntariamente que lo sea, con lo cual estás limitando y falseando tu perspectiva?<sup>1688</sup>

La sospecha sobre la manipulación “machista” del concepto es tal que influye a la hora de admitir la existencia de una manera de abordar la realidad propia de las mujeres. Por ejemplo, para Almudena Grandes abordar un modo de analizar la realidad entraña el peligro de erradicar la luchada igualdad entre géneros, así que, aunque existan diferencias en el punto de vista, ello no implica dos realidades diferentes.

*¿Hay un pensamiento propiamente femenino y otro masculino, o es el mismo para los dos géneros?*

Para responder a su pregunta y partiendo siempre de mi propio pensamiento, creo que existe solamente un mundo, y una sola realidad, que cada uno de nosotros contempla desde una posición única e intransferible, en función de las heridas, y de los premios, con los que la vida nos haya marcado. Desde este punto de vista, es cierto que el mundo no es lo mismo para una mujer que para un hombre, pero al margen de esa diferencia no me parece tan significativo como para sostener la existencia de dos mundos, dos realidades, dos pensamientos distintos.<sup>1689</sup>

La escritora Almudena Grandes reconoce que señalar una diferencia de perspectiva, supone una forma de degradar la literatura hecha con este enfoque y admitir en parte el discurso consolidado por un canon masculino que la relega a un plano secundario.

Pero hablar de un pensamiento femenino si tiene consecuencias, sobre todo si quien lo hace se dedica a la literatura, porque existe una permanente tendencia por parte de la crítica de más alto nivel –al menos en España, y creo que también en Europa en general- a convertir la literatura “femenina” en subgénero, todo lo políticamente correcto, interesante y admirable que se quiera, pero siempre al margen de “La Gran Literatura de Todos los Tiempos”.<sup>1690</sup>

La escritora por una parte reconoce que sí que existe un subgrupo dentro de las autoras pero impuesto por la tradición, las instituciones, el mercado...: “sí creo que desde luego existe un modelo de escritura femenina establecida por el orden patriarcal, y multitud de mujeres la aceptan encantadas, y convencidas de que reconoce plenamente sus

---

<sup>1688</sup> Rosalía Cornejo-Parriego, “Conversando con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares, Op.cit.*, p. 823.

<sup>1689</sup> Verónica Añover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares, Op.cit.*, p. 806

<sup>1690</sup> Verónica Añover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares, Ibid.*, p. 806

méritos”.<sup>1691</sup> En la misma línea se sitúa la escritora Josefina R. Aldecoa ya que sabe que si declara su otra visión de la realidad, se deducirá que su experiencia de vida no es, por principio, considerada ni universal, ni significativa de la época. Además es consciente de que el público a quien va dirigido el texto va a juzgarlo a través del prisma deformante de su feminidad autorial. Como todo escritor, espera que su perspectiva o sus protagonistas femeninos puedan ser aceptados por todo tipo de público:

Y trato de explicarme al hombre a través de mi visión de mujer. Los hombres siempre han tratado de explicarse a las mujeres a través de su visión de hombres. Creo que lo fundamental es eterno, es intencional, y puede valer si uno tiene el talento de transmitir determinadas sensaciones, o sentimientos o pensamientos. Ahora la forma, la manera de hacer todo eso, allí sí que creo que influyen los datos locales, regionales, de sexo, de cultura, de una serie de cosas.<sup>1692</sup>

Observamos el contraste entre la seguridad con la que reconoce cómo el hecho de ser mujer condiciona la recepción de los textos, frente a la timidez con la que afirma la imposibilidad de aislarse de sus condiciones como ser humano, entre ellas el ser mujer. La escritora apunta que la “literatura femenina”, tal y como es utilizada por el mercado, es una marca que excluye a la mitad de los lectores, pues se sugiere que los hombres no van a poder disfrutar de ella de la misma manera que durante siglos las mujeres han hecho con la literatura “para hombres”.

En contraste, algunas escritoras defienden que la mujer discurre de otra manera, es decir, en términos de relaciones personales, mientras que el hombre se interesa más bien en el dominio y transformación de la naturaleza. En esta vertiente se encuentra Marina Mayoral quien opina que sí que existen algunos temas de los que las mujeres, indudablemente, tienen más información: la relación madre/hija, la sexualidad femenina, la homosexual femenina, el pequeño mundo doméstico, la amistad entre mujeres, y por tanto, sobre los que arrojarán una distinta luz.<sup>1693</sup> La gallega se alinea en el conjunto de escritoras que, en pos del derecho a la diferencia, reivindica la escritura “femenina”. No hace falta

---

<sup>1691</sup> Verónica Añoover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, *Ibid.*, p. 807

<sup>1692</sup> Lynn K. Talbot, “Entrevista con Josefina R. Aldecoa”, *Anales de la literatura española contemporánea*, *Op.cit.*, pp. 239-248.

<sup>1693</sup> Marina Mayoral, “El yo femenino en la novela de finales del siglo XX”, *República de las letras*, *Op.cit.*, 109.

negar una diferente sensibilidad puesto que esto no impide que hombres y mujeres puedan disfrutar de la literatura, independientemente del género del escritor.

En la medida en que escribes desde tu perspectiva personal, estás escribiendo como mujer, de la misma manera que el señor de enfrente escribe como hombre. Lo que pasa es que él nunca se ha planteado que escribe como hombre. El escribe, porque lo viene haciendo desde hace siglos, es heredero de una tradición, mientras que la mujer sólo hace ciento cincuenta años que forma parte de una tradición y eso, en cuanto a tradición, no es nada. Además, al comienzo las escritoras tenían a tradición, no es nada. Además, al comienzo las escritoras tenían unas pautas y tenían que seguir unos determinados parámetros.<sup>1694</sup>

Es lógico que entre las escritoras surja este tipo de pensamiento contradictorio: a pesar de los aspectos negativos que tiene la etiqueta, son conscientes de que nadie puede escribir fuera de su identidad. El hecho de ser hombre o de ser mujer es clave en la definición de uno como ser humano, sin embargo, el peligro de las connotaciones negativas son tales que resulta difícil admitir la diferencia. Un caso curioso es el de Nuria Amat: en una entrevista con Isolina Ballesteros para una revista académica como *Letras Peninsulares*, dice adoptar posturas pertenecientes a lo “masculino”, en una aceptación implícita de lo “femenino”: “Precisamente pueden reprocharme que escriba desde esa erudición intelectual tan propia al mundo cultural masculino”.<sup>1695</sup> La escritora llega más allá y declara ser ambigua en su creación y alinearse con las temáticas de lo “masculino”, es decir:

A quienes siguen viendo en la mujer una condición especial y por tanto marginal, les conviene tenernos etiquetadas en una suerte de categorías. Otra forma de pelear contra esta diferencia es escribir desde ese mismo ámbito que ellos llaman la razón, lo inteligible, lo histórico, lo sublime, lo serio, lo correcto.<sup>1696</sup>

No todas opinan de esta manera, Lucía Etxebarría se encuentra en este extremo reivindica con orgullo el término “literatura femenina”, su identidad como mujer que tiene una visión particular del mundo. De este modo se independiza de todas las connotaciones negativas que han adquirido las invariantes femeninas.

---

<sup>1694</sup> Rosalía Cornejo-Parriego, “Conversando con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares* *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 823.

<sup>1695</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 684.

<sup>1696</sup> Isolina Ballesteros, “Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat”, *Letras Peninsulares*, *Ibid.*, p. 684.

No resulta descabellado, pues, hablar de literatura femenina, al referirnos a textos con rasgos específicos que permiten a las mujeres reconocerse a sí mismas. Entre estos rasgos específicos podríamos citar un lenguaje más reflexivo, más matizado y sensual, un tono intimista, un mayor uso de la primera persona y la autobiografía, una insistencia en la exploración de sentimientos, una constante presencia de lo cotidiano y lo concreto, una abundancia de imágenes recurrentes como el agua y la habitación cerrada, una ampliación de los motivos y los personajes...<sup>1697</sup>

Claro que, en el polo opuesto se encuentra Care Santos quien prefiere que ni se establezcan razones para la diferencia, ni se siga empleando el término “femenino”:

Siempre me maravillan los convencidos de que las mujeres por el sólo hecho de serlo, tenemos algo diferente que decir, algún punto de vista que aportar o algún tema en el que destacar. Esos planteamientos son, precisamente, los culpables de que exista tanta mala literatura etiquetada bajo esa falsa categoría de lo “femenino” que sólo logra ahondar en el tópico de la feminidad mal entendida y, por supuesto, vender libros al colectivo de mujeres dispuestas a comprarlos –mayor que el de los hombres, rezan los estudios de mercado- atraídas por esas mismas artimañas.<sup>1698</sup>

Su argumento se basa, por una parte, en su orientación mercantilista, pero sobre todo en la falsa relación entre lo femenino y determinados lugares comunes en los que podemos suponer que no se reconoce. La tradición ha asociado a lo “femenino” algunos rasgos de repertorio, el primero de ellos es la preocupación por la cotidianidad de la vida, temas cargados de las emociones y la psicología de las mismas, en los deseos reprimidos y en las discriminaciones de diversa índole vividas por las mujeres. El problema es que la recepción de este rasgo no es positiva sino más bien reprochable desde esa masculinidad literaria que ha sido impuesta por el sistema. El libro de cuentos de una escritora como Josefina R. Aldecoa la siguiente crítica el tratar: “temas comunes centrados en la vida de la mujer en la sociedad de nuestro tiempo”.<sup>1699</sup> Estos asuntos consisten:

[...] fragmentos de vidas en una encrucijada existencial, sin más sorpresas ni revelaciones que las derivadas de la común sensación de fracaso por soledad, incompreensión e incomunicación. Las protagonistas suelen ser mujeres ya cerca de los cincuenta que, separadas o entregadas a su familia, comprenden y aceptan, con escepticismo e ironía, que su vida se ha ido consumiendo “siempre anclada en una adolescencia sin resolver, en una independencia imposible”.

Del mismo modo el libro de relatos de Laura Freixas también es acusado del mismo “pecado”, girar sobre la experiencia de unas mujeres, sus crisis y problemas en el delicado momento de la medianía de edad: “Pero hay más; los personajes de estas historias son, en

---

<sup>1697</sup> Lucía Etxebarría, *La letra futura/La Eva futura*, *Op.cit.*, p. 111.

<sup>1698</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras*, *Op.cit.*, p. 147.

<sup>1699</sup> Ángel Lasanta, “Fiebre”, *El Cultural*, 18/04/2001 ([http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=333](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=333) visto el 10 de septiembre de 2008).

realidad, variantes, de un arquetipo femenino: el de la mujer que se encuentra en la cuarentena, con su vida lo bastante encauzada para saber o añorar lo que dejó atrás, con más reminiscencias que proyectos, más llena de escepticismo que de fe en la vida.<sup>1700</sup> El argumento que ambos críticos enarbolan es el de la repetición, la previsibilidad de estos cuentos, pero cabe pensar que bajo estas críticas pueda haber un rechazo simple a ese repertorio “femenino”. La literatura de contenido femenino no goza del mismo prestigio que su antagonista, esto es consecuencia de una tradición social, política, religiosa y cultural que durante siglos ha sobrevalorado lo masculino e infravalorado lo femenino.

Pero el “sistema patriarcal” no ha sido el único responsable de establecer invariantes dentro de la escritura femenina. Los estudios feministas se han ocupado de la reevaluación de la historia, es decir, por el redescubrimiento de obras de autoras que se pasaron por alto debido a la cultura machista imperante por entonces. También han tratado acerca de libros escritos por hombres y los han revisado desde el punto de vista de la mujer para entender cómo reflejan y dan forma a las actitudes que han tenido hacia las mujeres en la historia. Entre estas labores han elaborado unos rasgos en común entre las obras escritas por mujeres. Por ejemplo, en el célebre ensayo Hélène Cixous, *La risa de la medusa*, donde encontramos la siguiente formulación:

Actividad/pasividad  
Sol/Luna  
Cultura/ Naturaleza  
Día /Noche  
Padre/Madre<sup>1701</sup>

Care Santos se hace eco de estas teorías y desglosa algunos de los temas asociados a esta etiqueta por parte de la crítica feminista:

[...] equiparación de la mujer con la tierra, lo natural, lo cíclico, lo fértil... exaltación de lo femenino por encima de lo masculino –cuando no ataque feroz contra lo masculino-, referencia sólo a personajes femeninos en lucha contra el mundo –cómo gustan a las autoras las historias acerca de varias generaciones de mujeres de una misma familia- y exaltación de cuestiones tan femeninas como manidas, desde la maternidad a la menstruación.<sup>1702</sup>

---

<sup>1700</sup> Ricardo Senabre, “Cuentos a los cuarenta”, *El Cultural*, 04/04/2001 ([http://www.elcultural.es/historico\\_articulo.asp?c=941](http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=941) visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1701</sup> Cixous Hélène, *La risa de la medusa*, Madrid, Anthropos, 1995, p. 13.

<sup>1702</sup> Care Santos, “El lector desinformado”, Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras, Op.cit.*, p. 148.

Como vemos, la escritora se subleva ante la repetición y la simplificación que representan estas características, pero sobre todo demuestra su decepción ante aquellas autoras que sí que admiten estos términos.

Los estudios de género surgidos a partir de la década de los 70, han puesto en el escenario académico gran cantidad de investigaciones sobre la subjetividad femenina, y han provocado la proliferación de publicaciones académicas y monografías sobre el asunto. Encontramos en varias ocasiones preguntas que van dirigidas exclusivamente hacia el campo literario “femenino”, por llamarlo de alguna manera. Por ejemplo, Verónica Añover tan sólo pregunta a Almudena Grandes, únicamente le interroga sobre autoras españolas, a lo que la madrileña responde demostrando su admiración por Ana María Matute y Carmen Martín Gaité.<sup>1703</sup> Del mismo modo, Lynn K. Talbot también está interesada por conocer la opinión de Rosa Montero sobre la situación de las escritoras en España.<sup>1704</sup> Las autoras se muestran a veces reticentes ante estos trabajos. Para Cristina Fernández Cubas, la crítica feminista además puede malinterpretar las obras literarias. En la entrevista con Kathleen M. Glenn, ella se declara transgresora pero no desde un punto de vista de género sino que busca la ruptura de modelos, de esquemas del repertorio. La escritora rechaza las lecturas que sólo se centran en su diferencia biológica:

*En un estudio sobre tus cuentos se ha dicho que escribes como feminista, para transgredir ciertas normas, para burlarse de ciertos estereotipos masculinos.*

Oh, no, por favor. En esto sí que no puedo estar de acuerdo. Una cosa es mi actitud en el momento de ponerme a escribir y otra son los resultados. Naturalmente cuando he acabado un cuento, una novela, o lo que sea, ese “lo que sea” no me pertenece ya, sigue su camino por cuenta propia y, claro está, es susceptible de muchas interpretaciones, incluso algunas de ellas pueden resultar muy creativas y resucitar partes de mí misma que yo desconozca. Pero no exageremos, por favor. de una forma mucho más directa se me preguntó una vez: ¿Cuándo usted se sienta a escribir piensa antes “soy una mujer”? Y mi respuesta fue: no, en absoluto. Sé perfectamente que soy una mujer las veinticuatro horas del día y no tengo ninguna necesidad de colocar un cartelito en esa habitación de al lado, el cuarto donde trabajo, para recordármelo.<sup>1705</sup>

La trasgresión es el objetivo, no intencionadamente de modelos masculinos, sino como un objeto más de burla. Además de esto, la entrevistadora Geraldine C. Nichols le

---

<sup>1703</sup> Verónica Añover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 812.

<sup>1704</sup> Lynn K. Talbot, “Entrevista con Rosa Montero, *Letras femeninas*, 1988, XIV, 1-2, pp. 90-96, p. 90.

<sup>1705</sup> Kathleen M. Glenn, “Conversación con Cristina Fernández Cubas”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, *Op.cit.*, pp. 360-361.



pregunta con miedo sobre una posible relación temática con otras escritoras: “Te voy a decir algo que a lo mejor no te va a gustar nada, porque es una observación sobre la similitud entre obras de escritoras, o sea una constante temática en la literatura femenina [...] una sección roja, una sección de sangre.” Algunas interpretaciones feministas han advertido que el cuerpo de la mujer tiene un componente simbólico distinto, por ejemplo en la literatura tradicional, la sangre ha servido siempre para sugerir la violencia y agresión del más fuerte. Frente a esto, la sangre del flujo menstrual, ausente en la literatura masculina, se convierte en metáfora de fertilidad y creación. La escritora barcelonesa, cuando dice “rojos regueros de tinta” prefiere que no se lea en estos términos metafóricos sino de forma literal: “¿Y por qué no simplemente tinta? Tinta roja. Letras rojas en un diario que suponemos está escrito, en azul, en negro... Esto ya de por sí”.<sup>1706</sup> De hecho, en una entrevista posterior, la escritora se desmarca del tema de la opresión con toda rapidez: “¿No ves a las mujeres como el sexo débil ni como el sexo oprimido? En mis libros tengo un amplio abanico de mujeres y un amplio abanico de hombres. Hay mujeres de todo tipo. No escribo para decir que la mujer está oprimida”.<sup>1707</sup>

Por otra parte, una idea que repele a muchas es que se identifique la literatura escrita por mujeres con la literatura feminista o literatura sobre las desigualdades que ilustra la lucha de la mujer por ver reconocidos su dignidad y sus derechos. De hecho, Marina Mayoral se sorprendía de cómo en Estados Unidos a principios de los noventa había una excesiva propensión a relacionar su obra con esta ideología.

precisamente en Estados Unidos me pregunta mucho lo del feminismo porque en mis novelas hay casi siempre una mujer importante en torno a la cual gira la vida de una familia, incluso toda la novela se estructura alrededor de una figura femenina, casi siempre. Eso parece feminismo. Yo siempre digo lo que soy es matriarcal. Porque eso es algo heredado de Galicia.<sup>1708</sup>

A este respecto, Josefina R. Aldecoa también mostraba su desaprobación con tal forma de pensamiento que simplificaba la recepción de sus obras:

No creo que necesariamente feminista, lo que pasa es que cuando se toca el tema de la mujer de algún modo o se habla de mujeres, que reflexionan sobre su condición femenina y los problemas de

---

<sup>1706</sup> Geraldine C. Nichols, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *España Contemporánea, Op.cit.*, p. 70.

<sup>1707</sup> Katarzyna Olva Beilin, “Entrevista a Cristina Fernández Cubas”, *Conversaciones..., Op.cit.*, p. 138.

<sup>1708</sup> Catherine G. Bellver, “Entrevista con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares*, 1993-1994, p. 385.

la mujer, parece feminista. En cualquier caso no es feminista en el sentido de partido, o de agrupación feminista, muy furibunda. Pero sí es verdad que me interesa mucho la mujer como tema, como personaje, y claro la fuerza tiene que derivarse de mis ideas sobre la mujer. Pero no pretendo hacer un panfleto feminista ni mucho menos.<sup>1709</sup>

En cuanto al feminismo teórico, Almudena Grandes y Marina Mayoral tampoco se sienten cercanas a sus propuestas. Por ejemplo, Marina Mayoral se declara en cierta medida feminista pero “No a través de las palabras de las francesas, porque creo que éstas escriben de forma tan metafórica que, al final, no se entiende lo que quieren decir” y Almudena Grandes dice: “Para mí Marguerite Duras es tan extraña como si fuera una marciana”.<sup>1710</sup> Puede que a la madrileña le marcara el rechazo de determinados grupos tras la publicación de *Las edades de Lulú*, ya que tuvo que enfrentarse a todo tipo de críticas al cultivar una literatura generalmente asociada a un público masculino: la erótica.<sup>1711</sup> Esto se debe a que para el feminismo más vehemente, este tipo de escritura tenía como fin satisfacer los intereses y fantasías del hombre, por eso era rechazado que una mujer se pusiera al servicio de estas necesidades.

#### ALGUNAS INDIVIDUALIDADES

Hasta el momento hemos visto, en primer lugar, que las ideas que los escritores presentan en sus poéticas en torno a dos tradiciones, en segundo lugar, hemos puesto el foco de atención en un subgénero literario (lo fantástico) y en tercer lugar, hemos

---

<sup>1709</sup> Lynn K. Talbot, “Entrevista con Josefina R. Aldecoa”, *Anales de la literatura española contemporánea*, *Op.cit.*, pp. 239-248.

<sup>1710</sup> Marina Mayoral que también es crítica literaria, señala que en su literatura no adopta las ideas del feminismo: “¿Consideras que tienes una base teórica feminista fuerte? No, teórica no, porque hay tanto hecho que es imposible para mí, que tengo otros campos de trabajo, acercarme a la teoría feminista de forma sistemática. Hay muchísimo”. A pesar del rechazo por las teóricas francesas, tiene alguna preferencia que demuestra que desde el punto de vista crítico sí que puede ser interesante dicha perspectiva: “Concretamente las francesas, no, porque las encuentro demasiado literarias, con una excepción: Simona de Beauvoir. Para mí y para toda mi generación, Simona de Beauvoir ha sido fundamental, porque transmitió una manera de entender qué es ser mujer. De la época contemporánea me interesa el feminismo aplicado a la literatura. Me interesa, por ejemplo, lo que están haciendo Gilbert y Guiar, su visión de las escritoras desde el punto de vista feminista, porque es una visión nueva” (Rosalía Cornejo-Parriego, “Conversando con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 823). Verónica Añoover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, *Op.cit.*, p. 806

<sup>1711</sup> “¿Cómo reaccionaron las feministas en cuanto a su franqueza sexual en *Las edades de Lulú* y en *Malena* es un tango? A las feministas no les molestó en absoluto tal franqueza en sí misma, sino su índole, es decir, que si en *Las edades de Lulú* los dos protagonistas hubieran sido lesbianas, se habrían indignado muchísimo menos” (Verónica Añoover, “Encuentro con Almudena Grandes”, *Letras Peninsulares*, *Ibid.*, p. 804).

considerado el panorama literario español. Todas estas propuestas suponen posibles maneras de “tirar del hilo” y abordar el sistema de ideas del cuento. Por último, vamos a tomar algunas individualidades, algunos autores concretos cuya influencia en las poéticas del cuento sea reseñable. Hemos elegido como representante de nuestro pasado la figura de Cervantes, además, basándonos en las respuestas a la pregunta 2 de la encuesta, hemos seleccionado la influencia de Valle-Inclán (un autor de principios de siglo) y del más reciente Ignacio Aldecoa para terminar con la proyección de Borges, el segundo autor más citado tras Cortázar y un poco apartado de las dos tradiciones analizadas arriba.

### *El repertorio cervantino*

*El Quijote* es una pieza indispensable de nuestra formación como obra canonizada en nuestro sistema educativo, ya que quién más quien menos ha tenido que enfrentarse a la lectura total o parcial de esta obra, se trata de un momento epifánico, un punto de inflexión para todo lector. Esta obra ha tenido un lugar hegemónico en el pensamiento literario de muchas generaciones literarias, tal y como expresa Antonio Muñoz Molina:

El *Quijote* es nuestra novela nacional, nuestra Biblia laica, nuestra *Envida*, el mejor tesoro que hemos dado al mundo. Ninguna de las muchas tiranías que han asolado nuestro país se ha molestado en proscribir el *Quijote*. [...] En la admirable letanía de nuestro señor don Quijote el gran Rubén Darío reclamaba la liberación del hidalgo y del libro de la cárcel de monumentalismo polvoriento en que los tenían secuestrados. Cervantes y don Quijote eran pretextos para erigir estatuas y proferir discursos pero no tenían la menor influencia sobre la literatura española, y éste es otro de los malentendidos, otra de las anomalías de nuestra tradición.<sup>1712</sup>

Al tratarse de nuestro principal referente literario, se ha convertido en alusión frecuente en los discursos que nuestros escritores redactan para actos institucionales. Por supuesto, en el discurso que José Jiménez Lozano pronunció en la entrega del premio Cervantes, el autor citaba el encuentro infantil con la obra, en las aulas del colegio, a través de las lecciones del maestro y los libros de texto. Para este autor Cervantes es en suma el “símbolo o hasta encarnación de España”.<sup>1713</sup> El alcalaíno es un clásico cuyo fulgor está

---

<sup>1712</sup> Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, *Op.cit.*, p. 217.

<sup>1713</sup> La cita va acompañada de una adecuada *captatio* (“yo no quisiera tampoco decir aquí palabra que el propio señor Miguel pudiera llamar y llamara baratija”) cuyo propósito es apuntar a la sencillez de estilo de su propio discurso (José Jiménez Lozano, “Discurso de José Jiménez Lozano en la recepción del Premio Cervantes 2002”, *Anthropos*, 2003, 200, pp. 102-107). La alabanza a Cervantes no es un hecho aislado para el autor puesto que le nombra en su biblioteca personal: “El escribir, el narrar, es esencialmente un asunto de complicidad con esa tu larga, compleja y contradictoria familia: Pascal y Voltaire, Cervantes y Boccaccio,

lejano a extinguirse, de hecho Luis Mateo Díez en su discurso de entrada a la Real Academia también cita:

He repetido más de una vez que entre los más vivos recuerdos de mi infancia está el camino que un niño de posguerra emprendía cada jornada hacia la escuela rural, donde algún viejo maestro leía al pie de la estufa de serrín las aventuras de don Alonso Quijano, cuando todavía ese niño no había olvidado la emoción nocturna de una leyenda, un cuento, un romance anónimo en la voz de sus paisanos.<sup>1714</sup>

Para muchos el autor sigue siendo principal maestro de nuestra literatura, por eso Nuria Amat dice: “escribir como Cervantes es, entre muchos, el desafío más gastado por la clase artesanal de la escritura”.<sup>1715</sup> Borges con su «Pierre Menard», en el que un escritor intenta redactar de nuevo el *Quijote*, tan sólo ha contribuido a potenciar la iconografía del libro, tanto que Juan Bonilla ha recogido el testigo en «Borges el cleptómano».<sup>1716</sup> En la década que nos ocupa, por ejemplo, escritores como Bonilla, Benítez Reyes o Almudena Grandes han publicado un volumen en el cual recrean sus episodios favoritos.<sup>1717</sup>

A pesar de todo, nos ha llamado la atención que, en la encuesta de Fernando Valls y Rebeca Martín, Cervantes aparezca entre los autores que han influido en el cuento español, ya que, el primer problema que tenemos es la consideración de Cervantes como un “autor de cuentos” sin matices. Resulta difícil reconocer al género actual en las historias intercaladas del *Quijote* o en sus *Novelas ejemplares*, sin embargo estas composiciones también aparecen actualmente denominadas cuentos, de hecho se ha difundido por ejemplo la edición de las primeras de forma exenta como *Los cuentos del Quijote*.<sup>1718</sup> También se han recogido sus novelas en antologías de cuento como la de Gonzalo Pontón, *Desatinos* y

---

Shakespeare y Eurípides, Qohelet y Dostoievski, Melvilla y Giovanni Vera, y sobre todo, los personajes y las historias de docenas de narraciones o dramas que se han hecho más amigos tuyos, más hermanos, se han desposado contigo y tú con ellos u os habéis herido y devorado mutuamente” (“¿Por qué se escribe?”, *Anthropos*, 200, 2003, p. 86).

<sup>1714</sup> Luis Mateo Díez, *La mano del sueño: Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*, Discurso de Ingreso en la Real Academia Española (20 de mayo de 2001), León, 2001, p. 9.

<sup>1715</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Op.cit.*, p. 13.

<sup>1716</sup> Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, *Op.cit.*, 1994.

<sup>1717</sup> Felipe Benítez Reyes *et alii*, *Nuevas visiones del Quijote*, José Luis García Martín (pról.), Oviedo, Ediciones Nobel, 1999, p. 49.

*amoríos*.<sup>1719</sup> Que nuestro autor máximo, el inventor de la novela, se fijara en ese género de origen italiano, breve, ya ha contribuido a dignificar inmediatamente la brevedad. Cervantes dice en su prólogo, sin exageración alguna, que él ha sido el primero que ha novelado en España. En Italia este género había conocido su esplendor con el *Decamerón* de Boccaccio, cuya traducción llegó a partir del siglo XV. Para los estudiosos de la obra Cervantes supo innovar ya que aunque por un lado “tomó de estas novelas el modelo formal y su arquitectura estructural, aceptando su paradigma de extensión, la unidad y continuidad del argumento, y la necesidad de que éste fuese verosímil” por otro perfecciona técnicamente el género en su uso de los diálogos, al ampliar el asunto único boccacciano y suprimir los elementos maravillosos o sobrenaturales.<sup>1720</sup> Cuando José María Merino, en su ensayo “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, utiliza el paradigma de Cervantes para identificar los rasgos definitorios del segundo género señala su principal aportación: la concisión y brevedad: “ha renunciado a todo lo que, sin que el caso pierda interés ni claridad, pudiera haber afectado a su intensidad dramática”.<sup>1721</sup> Además reconoce su valor por la amenidad de los diálogos y situaciones (que no se multiplican) al no distraerse del asunto principal, todas ellas características exigibles al relato sea cual sea su extensión.

Sin embargo, no podemos limitar la influencia de Cervantes al género cuento por su ascendiente sobre los géneros breves, sino que hay que tener en cuenta su aportación en varios frentes literarios, sobre todo con el *Quijote*. De su magna novela, emanan muchos discursos que cada lector percibe de manera diversificada, existen múltiples maneras de acceder a la obra que han ido cambiando a lo largo de la historia.<sup>1722</sup> Los escritores españoles contemporáneos han privilegiado unos aspectos sobre otros según el contexto, la

---

<sup>1718</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Los cuentos del Quijote*, Félix García Morrión (sel.), Madrid: Siruela, 2002.

<sup>1719</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Desatinos y amoríos: once cuentos españoles del siglo XVII*, Gonzalo Pontón (sel.), Barcelona, Muchnik, 1999.

<sup>1720</sup> Juan Manuel Oliver Cabañes, “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987, p. 35.

<sup>1721</sup> José María Merino, “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 81.

<sup>1722</sup> Para una perspectiva sobre la recepción del *Quijote* véase: Ciríaco Morón, *Para entender el Quijote*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005.

formación y los intereses personales. A través del ensayo de Merino “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, podemos conocer cuáles son las preocupaciones literarias actuales con las que entronca la obra cervantina. Según Merino la innovación de Cervantes se produce en los siguientes aspectos: la utilización de un espacio cotidiano, la metaficción, la figura del soñador y del loco, el tema del doble y el uso de lo fantástico. Cada uno de estos rasgos abre una veta posterior en nuestra literatura, aunque, por supuesto, no podemos interpretar toda la evolución de estos aspectos como el resultado causa-efecto de la aportación cervantina. Con todo, el autor alcalaíno tiene, por su prestigio, un lugar de preferencia siempre que un autor trate uno de los puntos señalados por Merino.<sup>1723</sup>

En cuanto al realismo, Cervantes aporta el uso de un espacio cotidiano diferente a los fantásticos reinos llenos de ínsulas, lagos encantados y castillos de los libros de caballerías. El *Quijote* es realista, en tanto en cuanto conocemos los lugares recorridos por el personaje y describe las gentes y lugares que se le cruzan al paso, las ventas, molinos. La novela de Cervantes no está exenta de lo que el teórico ruso denomina discurso polifónico, pues recoge una amplia gama de voces que corresponden a las diversas clases sociales de la época. Como vimos en el capítulo anterior, el gusto cervantino por las voces populares ha sido retomado por autores como Manuel Rivas. Sin embargo, como bien señala Luis Mateo Díez, el realismo de Cervantes es mucho más complejo que el simple testimonio de una sociedad y unos hechos:

Siempre ha aparecido valorado [el realismo] como una estética limitadora, empequeñecedora de la visión de las cosas. Yo no estoy de acuerdo con esa opinión. El realismo es una estética que está en toda nuestra generación literaria y que además desde sus inicios -Cervantes, la picaresca- es mucho más complejo de lo que luego como movimiento decimonónico se formaliza. Está siempre nutrido de fantasías, de distorsiones, de mezclas, de contagios, de elementos oníricos... Hoy el realismo ha perdido todo tipo de connotaciones limitadoras y ahora por realidad entendemos la totalidad del consciente y del inconsciente. La realidad es todo ese caldo de cultivo en el que andamos zambullidos. Ya se puede hablar de realismo sin ningún tipo de complejos.<sup>1724</sup>

Los lectores actuales quedan fascinados por la mezcla entre el realismo externo y la visión interior del protagonista que engarza con lo fantástico cuando confunde dichos lugares y personas con palacios, gigantes, reyes y reinas. Borges en su artículo “Magias

---

<sup>1723</sup> José María Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, pp. 32-50.

<sup>1724</sup> Enrique Bueres, “Entrevista con Luis Mateo Díez”, *Revista del Centro Cultural Campoamor*, *Op.cit.*, p. 12.

parciales del Quijote” percibió este contraste: “A las vastas y vagas geografías del Amadis opone los polvorientos caminos y los sórdidos mesones de Castilla”, sin embargo “Cervantes se complace en confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro”.<sup>1725</sup> Merino confirma que la aportación de Cervantes a lo fantástico consiste en su capacidad de borrar las fronteras entre ficción y realidad pues los elementos de fantasía ha de simularlos como algo razonable.<sup>1726</sup> La obra entraña en sí misma el debate entre ambas dimensiones, pues gran parte del humor en la obra viene dado por el contraste entre la interpretación literaria del mundo de Don Quijote y la visión de Sancho. Sus correrías demuestran que la experiencia humana está hecha, a partes iguales, de imaginación y realidad. De esta manera, Luis Mateo Díez señala que:

De don Alonso aprendí que la imaginación puede suplantar a la realidad, que la locura es como un sueño que está más allá de la vida, que en ella se encierra la inocencia y a su lado acecha la muerte. Y que todo eso, y muchas otras cosas, cabe en una novela: un extraño artificio para internarse por los páramos imaginarios en un viaje que puede ser eterno y, a la vez, a la vuelta de la esquina.<sup>1727</sup>

Javier Marías aunque en más de una ocasión ha expresado su absoluto desprecio por la tradición novelística en España, rescata la aportación de Cervantes.<sup>1728</sup> El *Quijote* marca un hito dentro de la historia de la recepción ficcional pues el mérito de la obra consiste en abrir un mundo nuevo donde puede aparecer todo: “Nos hemos acostumbrado a ese género híbrido y flexible desde hace por lo menos trescientos noventa años, cuando en 1605 apareció la primera parte del *Quijote* en mi ciudad natal, Madrid, y nos hemos acostumbrado tanto que consideramos enteramente normal el acto de abrir un libro y empezar a leer lo que no se nos oculta que es ficción, esto es, algo no sucedido, que no tenido lugar en la realidad”.<sup>1729</sup> Para Marías, Cervantes, con su “dispersísimo, digresivo,

---

<sup>1725</sup> Jorge Luis Borges, “Magias parciales del Quijote”, *El Quijote de Cervantes*, George Haley (coord.), 1980, pp. 103-105.

<sup>1726</sup> José María Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>1727</sup> Luis Mateo Díez, “Don Quijote cuando nieva”, *El porvenir de la ficción*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992, pp. 84-85 (ed. orig. *El Urogallo*, 12, 1987).

<sup>1728</sup> Javier Marías, “Desde una novela no necesariamente castiza”, *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, p. 56.

<sup>1729</sup> Javier Marías, “Lo que no sucede y sucede”, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 111.

episódico, siempre imprtinente y esforzadamente ampliado *Quijote*”, logró inaugurar la libertad de la novela.<sup>1730</sup>

Desde el siglo XX, los recursos cervantinos que más han calado entre los escritores son las reflexiones metaficticias que inundan las páginas de las aventuras de Alonso Quijano. Aunque algunos de ellos, como la aparición del manuscrito encontrado ya eran comunes en las novelas de caballerías, Cervantes lo utiliza le da una vuelta de tuerca cuando al principio de la segunda parte hace que el bachiller Sansón Carrasco informe a Sancho Panza de que anda ya en libros la historia de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.<sup>1731</sup> A partir de ese momento, los dos protagonistas son tratados por todas las personas que encuentran en su peregrinar como personajes literarios, conocidos a través de la lectura de la primera parte. La metaficción aparece también en episodios como la quema de libros, las discusiones con el caballero del Verde Gabán y su hijo, etc. Estos recursos y tantos otros han tenido seguidores como Pirandello, Unamuno, Borges, Bioy, Cortázar, Calvino, Fernando Pessoa, Juan de Mairena, Antonio Machado... Por supuesto, entre nuestros escritores encontraremos abundantes ejemplos de relatos metaficcionales en la senda cervantina. Aunque en el siguiente capítulo nos detendremos en estos casos, por poner un ejemplo Juan José Millás en «Ella era ancha» de Juan José Millás recoge crea unos personajes conscientes de su propia ficcionalidad:

-Eres un personaje de novela –repitió como entregada a una capacidad de seducción que yo desconocía en mí.  
-También tú –respondí enfrecido por el tono de su voz.<sup>1732</sup>

Pero la obra de Cervantes no solo ha contribuido a dignificar una tendencia literaria, sino que contiene la historia de un personaje fascinante que Antonio Muñoz Molina sintetiza con las siguientes palabras:

En la primera parte del *Quijote*, donde se trenzan tantas *historias* diversas, sólo dos de ellas surgen de la lectura directa, y nada más que una, la que dice descubrir Cervantes en el manuscrito de Cide Hamete Benengeli, es leída en solitario. Pero es que Cervantes, o ese personaje innominado que nos habla, ya es un adicto precoz a la palabra impresa, y la ama tanto y conoce tan profundamente

---

<sup>1730</sup> Javier Marías, “Contra la costurera y el decorador”, *Literatura y fantasma*, *Ibid.*, p. 130.

<sup>1731</sup> José María Merino, “Ecos y sombras del delirio quijotesco”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>1732</sup> Juan José Millás, *Primavera de luto y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 188.



su peligro que dedica un libro entero a contarnos el infortunio y la grandeza de un hombre enajenado por los libros, una de las primeras víctimas conocidas de la imprenta.<sup>1733</sup>

Entre los pensadores y eruditos, la figura del manchego inmortal vale como tipo o prototipo de varias pasiones humanas, representa al héroe, como señala Joaquín Rubio Tovar, “que renuncia a tomar la pluma y convierte su vida en literatura”.<sup>1734</sup> También es el símbolo de quienes se empeñan en aventuras caprichosas o fingidas, ilusiones y empresas absurdas (loco engañado), arriesgadas o imposibles, o en arremeter contra pacíficos viandantes. La figura del demente es admirada también por su poder revelador pues el personaje a través de su locura real pone de manifiesto el sinsentido de la vida cotidiana. Juan Bonilla reconoce sentirse atraído por la idea del personaje: “que ha aprendido en unas escrituras unas indicaciones para mejorar el mundo sin conseguir, al trasladarlas a la realidad, otra cosa que su propia tragedia, su inmolución”.<sup>1735</sup> Don Quijote sueña ser un caballero andante y cumple este sueño hasta el punto de olvidarse de su condición y convertir su sueño en su móvil vital. Para Javier Marías la obra es universal y merece la pena ser leída por el tratamiento del tema de la locura:

El *Quijote* es en su primera parte la historia de una locura decidida, deliberada, determinada por quien la padece, y en la segunda es la historia de esa misma locura no ya aceptada, sino fomentada, querida, propiciada por los demás. Es, por tanto, la historia del deseo de ser otro del que se es (y de su logro), y de la imposición por parte de los demás de que cada uno sea alguien, verdadero o falso, pero *sólo uno*.<sup>1736</sup>

El personaje, en estos tiempos de desprestigio del esfuerzo, es admirado por ser capaz de mantener sus ideales, sus deseos, por encima de las apariencias. Alonso Quijano para conseguir caracterizarse se inviste como caballero andante, y asume todas las consecuencias de su conversión e imita las hazañas de sus héroes, siguiendo las reglas de los mundos pintados en los libros de caballerías, de este modo, para Javier Marías la aventura quijotesca es una historia de valentía que encumbra al personaje. Pero por otra parte, don Quijote también representa la figura del perdedor, pues en su búsqueda de fama

---

<sup>1733</sup> Antonio Muñoz Molina, *La realidad de la ficción*, *Op.cit.*, p. 59.

<sup>1734</sup> Joaquín Rubio Tovar, “Cervantes, Ortega y Ricoeur o la vida como literatura”, Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura: Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, Alcalá de Henares, 2004, p. 191.

<sup>1735</sup> Juan Bonilla en Felipe Benítez Reyes *et alii*, *Nuevas visiones del Quijote*, *Op.cit.*, p. 49.

<sup>1736</sup> Javier Marías, “Nuestra ventura”, *Literatura y fantasma*, *Op.cit.*, p. 360.

inmortal, sufre innumerables derrotas. El lector sabe, desde un principio, que el personaje está condenado al fracaso y por eso admiramos su perseverancia a pesar de sus continuos choques con la realidad. De este modo, don Quijote también permanece en el imaginario como un loco derrotado, de ahí que Luis Mateo Díez quiera aproximarse a su figura conmovedora:

El rasero de todos mis héroes era don Alonso, el que desde su condición de perdedor les daba la vuelta, los ponía al revés, les rebajaba la enaltecida gloria de sus exóticas hazañas. Con el prisma de don Alonso he intentado moverme por la vida, atento a esa desastrada vigilancia de quien quiere ver lo que no existe, de quien intenta ser y vivir lo imposible.<sup>1737</sup>

Por supuesto, el tópico del idealista que vive en un mundo propio en el que coexisten realidad y fantasía ha sido posteriormente repetido a lo largo de la historia de la literatura. De hecho, la propia escritora Nuria Amat así lo reconoce en uno de sus ensayos: “Se sabe que los libros volvieron loco a Quijote y a tantos otros héroes de la literatura moderna”.<sup>1738</sup> Entre nuestros autores, Juan Bonilla traslada en «La vida que había sido escrita» la locura a un niño, que de tanto leer las escrituras se creyó ser el nuevo Mesías.<sup>1739</sup> En «Tres documentos sobre la locura de J.L.B.» de José María Merino, el personaje principal es otro Quijote que, por la lectura de libros, quiere transformar la realidad.<sup>1740</sup> Otras locuras cervantinas son las de los personajes de *Perros verdes* de Agustín Cerezales, como «Afanasaiev», el ruso que fue a Medina del Campo para supervisar la exportación de ovino y que mantuvo un extraño idilio con una dama a través de las tuberías del cuarto de baño.<sup>1741</sup> También ese protagonista de *Tonto muerto bastardo e invisible* de Juan José Millás que en lugar de escoger un baciuelmo, toma un bigote postizo y se transforma en un hombre distinto.<sup>1742</sup>

---

<sup>1737</sup> Luis Mateo Díez, “Don Quijote cuando nieva”, *El porvenir de la ficción*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992, pp. 84-85 (ed. orig. *El Urogallo*, 12, 1987).

<sup>1738</sup> Nuria Amat, *Letra herida*, *Op.cit.*, p. 175.

<sup>1739</sup> Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, *Op.cit.*, pp. 41-46.

<sup>1740</sup> Juan José Millás, *Primavera de luto y otros cuentos*, *Op.cit.*

<sup>1741</sup> Agustín Cerezales, *Perros verdes*, *Op.cit.*,

<sup>1742</sup> Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Santillana, 2007 (ed. orig. 1995).

Aunque en el presente apartado nos hemos centrado en algunos aspectos de influencia cervantina, por supuesto su huella se puede seguir en otros tantos temas el viaje o bien en el uso del humor la ironía y la parodia.

#### *Valle-Inclán*

En la encuesta llama la atención que *Jardín umbrío* de Valle-Inclán es mencionado por ocho de los veintinueve autores independientemente de la generación de los mismos. Este dato contrasta con la escasa atención que la crítica ha prestado a estas narraciones breves, sobre todo en comparación con la extensa bibliografía alrededor de sus demás obras.<sup>1743</sup> Puede que la razón se deba a que los cuentos pertenecen a las primeras creaciones del poeta que luego reutilizó y reeditó. Su primer libro de narraciones cortas fue *Femeninas* (1895), en 1903 publicó a la vez *Corte de amor* y la primera edición del mencionado *Jardines umbríos* con el subtítulo de *Historia de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones* en el que alternan los temas de amores sombríos con los de la soledad y el pecado. Al término de *Corte de Amor* ya incluía un “Apéndice. Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro”, donde afirmaba algunas de sus ideas estéticas. En ese prólogo señalaba el derecho de la juventud a ser “arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta”. Porque los maestros, “nobles y viejos progenitores”, no son infalibles, destruir, en el arte, como en la vida, es crear: “Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal... De esta manera hice mi profesión de fe modernista: Buscarme en mí mismo y no en los otros”.<sup>1744</sup> Sin embargo, sus principales ideas poéticas las recogió posteriormente en esa oscura obra que es *La lámpara maravillosa*.<sup>1745</sup>

A pesar de la devoción que los escritores demuestran hacia los relatos tempranos del autor, hemos observado entre los mismos no tanto una atracción hacia su obra cuentística

---

<sup>1743</sup> Eduardo Tijeras, “El cuento en Valle-Inclán”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 199-200, 1966, p. 400; Manuel D. Ramírez, “Valle-Inclán’s Self Plagiarism in Plot and Characterization”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 5, 1971, pp. 71-83; Justo S. Alarcón, *Técnicas narrativas en Jardín umbrío de Valle-Inclán*, Alta Primería Pro Arte y Cultura, México, 1990.

<sup>1744</sup> Ramón del Valle-Inclán, *Corte de amor: florilegio de honestas y nobles damas*, José Servera Baño (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.

<sup>1745</sup> Ramón del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995.

sino hacia sus ideas estéticas y poéticas planteadas en su obra, y no sólo en sus cuentos. Francisco Umbral ha sido uno de los mayores seguidores del escritor; de hecho, en 1997 le dedicó una obra, *Los botines blancos de piqué*, un ensayo a medio camino entre la biografía y la crítica literaria en el que estudiaba pormenorizadamente la época y el contexto social y humano que rodeó a la figura de don Ramón María. En una entrevista se declaraba diferente del escritor, al menos desde el punto de vista vital: “Por otra parte yo no tengo nada que ver con Valle-Inclán, yo no llevo barba larga, a mí no me falta un brazo, yo no he sido carlista, yo no he escrito teatro, yo no he tenido seis u ocho hijos, yo no tengo que ver nada con Valle-Inclán”. Sin embargo, en su obra sí que le hace algunos homenajes. En su prólogo a *Teoría de Lola* decía, precisamente que su influencia ha sido ejercida no tanto a través de la brevedad de sus relatos sino a partir de su obra novelística:

Valle-Inclán, el otro gran prosista creador del 98, también inicia la sensibilidad moderna en nuestro país, y si bien sus cuentos están sobrados de argumento y responden a exigencias tradicionales, aunque un tanto tocados del tremendismo modernista y esperpético de toda su obra, en sus novelas, en cambio, encontramos ya una mentalidad de novelista o narrador en corto absolutamente contemporánea. (...) Valle-Inclán utilizó la técnica de Dos Passos en *Manhattan Transfer* y de Sartre en *El aplazamiento* anticipándose al autor americano y al francés. No en los cuentos de Valle, pues, sino en sus novelas, asoma el prodigioso cuentista a la manera de hoy que esencialmente anticipado en todo, sin duda fue.<sup>1746</sup>

Sin duda a los escritores de estas generaciones les atrae la utilización de la técnica del esperpento que ya esboza en esos primeros relatos. Como es sabido, el objetivo principal y directo que ataca el esperpento es el personaje a través de variadas técnicas degradadoras, un recurso que emplean algunos de nuestros escritores. Por ejemplo, Juan Bonilla al ser entrevistado por su libro *Los príncipes nubios* (2003) declaraba:

¿Se puede decir que es una novela esperpento, en la línea de Valle-Inclán?

Sí, la referencia esencial de esta novela es la del esperpento. Contra la idea de Stendhal de que la novela debe ser un espejo colocado a lo largo del camino, yo juego a que ese espejo sea deformante, un espejo como los que utilizaba Valle-Inclán.<sup>1747</sup>

Juan Bonilla afea a los personajes malvados a través de la animalización, como sucede con las protagonistas de «Las alegres comadreas del Windsurf», las malvadas compañeras de la protagonista que disfrutan ridiculizándola día a día o en la oposición de los nombres de los dos personajes que dan título a «Cielito Lindo, Lindo Gatito» extraídos

---

<sup>1746</sup> Francisco Umbral, “Prólogo”, *Teoría de Lola, y otros relatos*, *Op.cit.*, pp. 13-14.

<sup>1747</sup> Santiago Velázquez Jordán, “Juan Bonilla”, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bonilla.html> (en línea, *Op.cit.*).

de una canción y un personaje de dibujos animados respectivamente.<sup>1748</sup> Ambos son el retrato de la bondad y la maldad. El narrador durante la convalecencia de una enfermedad, recibe unos prismáticos de Lindo Gatito, un niño prodigio cuya perversión descubrimos cuando sabemos que la razón del préstamo es que descubra la cruel verdad: que el padre del convaleciente está liada con la hermana del niño. Por otra parte la técnica esperpéntica la descubrimos cuando Bonilla realiza una caricatura de la realidad, o bien muestra los retos y frustraciones de sus protagonistas en sus vidas cotidianas, o bien adopta enfoques distorsionados de la sociedad con el fin de realzar sus extravagancias. Lo primero se manifiesta en la envoltura metanarrativa sobre la incapacidad para escribir una novela en el «El millonario Craven».<sup>1749</sup> Lo segundo aparece en relatos como «La ruleta rusa», en él Juan Bonilla aplica una lúcida mirada sobre la realidad. En el cuento los concursantes de un macabro programa televisivo practican el conocido reto frente a los aburridos televidentes.<sup>1750</sup>

En el último de los relatos *El silencio del patinador*, «Gálvez», Juan Manuel de Prada compuso el germen de su primera novela *Las máscaras del héroe* (1996).<sup>1751</sup> En ambas obras, de similar argumento, recreaba la bohemia española a comienzos del siglo XX a partir de dos personajes principales: el poeta Pedro Luis de Gálvez y su antagonista, el personaje imaginario, Fernando Navales. El curioso personaje en el que se inspira el autor consiguió cierta popularidad entre sus contemporáneos, de hecho su vida alocada y trágica fue retratada por Pío Baroja en su *La caverna del humorismo*, por ejemplo el episodio de su peregrinación por los cafés con su hijo muerto en una caja pidiendo dinero para enterrarlo. Juan Manuel recoge también esa grotesca escena: “Gálvez se colgaba la caja de zapatos del cuello, con su carga fúnebre, y salía a la calle, llenando la noche con un

---

<sup>1748</sup> Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, *Op.cit.*, pp. 21-32; *La noche del Skylab*, *Op.cit.*, pp. 169-183.

<sup>1749</sup> Juan Bonilla, *La compañía de los solitarios*, *Op.cit.*, pp. 9-48.

<sup>1750</sup> Juan Bonilla, *La noche del Skylab*, *Op.cit.*, pp. 41-56.

<sup>1751</sup> Sobre estas obras véase el siguiente artículo: María Asunción Gómez, “Las máscaras del héroe de Juan Manuel de Prada: Una reescritura del esperpento”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2001, 26.2, pp. 115-132.

llanto hipócrita que pretendía emular el desconsuelo de un padre que se queda huérfano de hijos”.<sup>1752</sup> El autor resume la vida de este personaje:

Sobre Pedro Luis de Gálvez circulaban leyendas por todo Madrid que mezclaban la hipérbole con la ferocidad, la hagiografía con el dislate. Había malgastado sus años juveniles en un seminario andaluz, entre lecturas estrafalarias de ciertos episodios bíblicos y escarceos amorosos que no osaban decir su nombre; cansado de rezar maitines y de fingir liturgias, se fugó del seminario, dedicándose a propalar por los pueblos mineros del Sur la buena nueva republicana.<sup>1753</sup>

Tuvo fama de alcohólico y de aprovecharse de sus compañeros, y así aparece reflejado en «Gálvez». Juan Manuel de Prada lo presenta así en boca de Jardiel Poncela: “-Ese energúmeno es Pedro Luis de Gálvez, el sablista. La otra es Teresa, su compañera: se prostituye para pagarle sus borracheras –me informó Jardiel, con la seguridad de quien ha participado en el sufragio de esas borracheras”.<sup>1754</sup> Por otra parte, las camarillas literarias aparecen ridiculizadas tanto en «Las noches galantes» como en «Las noches heroicas». El narrador asiste a la velada poética que celebra un escritor local con La Sociedad de Viudas Románticas, reunión que acaba degenerando en un encuentro lascivo. En este relato delata el afán de inmortalidad que tanto persigue a algunos escritores y que la sociedad no siempre les concede. En el segundo relato, «Las noches galantes» esta vez el narrador visita a un famoso escritor de novelas policiales: Jaciento Borgia, alias el Gallo quien tiene fama por su “pose”. El artista inserto en su papel mediático aparece ridiculizado en la siguiente descripción:

sus apariciones televisivas, inclementes y acérrimas (al espectador le chocaba esa visión de un cieguito ensartando exabruptos, paradojas de estirpe wildeana, insultos atroces, furors bíblicos, risotadas, todo un repertorio escénico), le habían granjeado cierta aureola de *enfant terrible*, cierta fama iconoclasta y pendenciera: de ahí el mote que no tardarían en incorporarle, más propio de boxeadores o *gigolós* que de escritores.<sup>1755</sup>

En cuanto a la influencia de Valle-Inclán en Luis Mateo Díez, en la entrevista que le hizo Javier Goñi al autor con motivo de la publicación de *La fuente de la edad*, éste reconoce que el principal maestro de su humor literario ha sido el famoso gallego.<sup>1756</sup> Sin

---

<sup>1752</sup> Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, *Op.cit.*, pp. 196.

<sup>1753</sup> Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, *Ibid.*, pp. 186.

<sup>1754</sup> Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, *Ibid.*, pp. 185.

<sup>1755</sup> Juan Manuel de Prada, *El silencio del patinador*, *Ibid.*, pp. 160.

<sup>1756</sup> Javier Goñi, “Entrevista: Luis Mateo Díez: Un espejo en el camino”, *Ínsula*, 485-486, 1987, p. 19.

embargo, para Ángel Loureiro le parece irreconciliable la ternura de Luis Mateo Díez con la influencia del noventaiochista pues “lo grotesco esperpéntico se encuentra presente —de manera muy esporádica— en las taras físicas de algunos personajes, más allá de la ocasional peculiaridad llamativa”.<sup>1757</sup> Con todo, encontramos esa huella en los paisajes de Celama retratados en su ciclo *La ruina del cielo*, donde mezcla el sueño y la pesadilla con la realidad, a lo que añade un componente cómico, en una tradición que conecta con el absurdo.

### *Ignacio Aldecoa*

Resulta más difícil valorar la influencia de un escritor entre sus compañeros de filas pues muchos de los escritores del corpus compartieron inquietudes estéticas como Medardo Fraile, Antonio Pereira, Juan García Hortelano o Carmen Martín Gaité; de hecho, contamos en nuestra nómina con su esposa Josefina Rodríguez, que ha adoptado el apellido de su marido en sus publicaciones.<sup>1758</sup> Estos autores formaron parte de la denominada Generación de Medio Siglo, neorrealista o el realismo social. Cuando en 1989 su mujer tuvo que escribir un prólogo a los relatos de su difunto marido, hablaba de ese grupo de jóvenes que se conocieron en la Universidad Complutense y formaron camarilla:

Nosotros, los niños de la guerra, llegamos a la Universidad sin otra experiencia detrás que la derivada de un país en guerra y en posguerra. Nosotros *nunca* habías vivido nada diferente de lo que estábamos viviendo.[...]

La consecuencia de la represión intelectual y la dificultad para el acceso a los medios de transmisión de la cultura era, para una minoría al menos, un gran incentivo. Vivíamos en una gran intensidad intelectual, teníamos curiosidad, avidez, pasión por acercarnos a un alimento cultural tan difícil de alcanzar y cuando caía un libro en nuestras manos nos lo pasábamos de uno a otro y lo comentábamos con pasión.

Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Alfonso Sastre, José María de Quinto, Ignacio y yo, en Madrid, como otros muchachos de la misma generación en Barcelona o en otros lugares de España, formábamos un bloque de amistad y camaradería absolutamente ebrio de literatura.<sup>1759</sup>

---

<sup>1757</sup> Ángel G. Loureiro, “Los azares del relato: *Las horas completas* de Luis Mateo Díez”, *España contemporánea*, VII, 2, 2000, p. 70.

<sup>1758</sup> Josefina Aldecoa se ha encargado en diferentes ocasiones de la posterior recepción de las obras del cuentista puesto que ha redactado los prólogos tanto *Cuentos completos*, (Madrid, Cátedra, 1989) como en posteriores ediciones (1994).

<sup>1759</sup> Josefina Rodríguez de Aldecoa, “Introducción”, Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, *Op.cit.*, pp. 18-19.

Uno de los méritos de estos autores consistió en prestar mayor atención al cuento que en generaciones anteriores y así lo reivindicaron. En el prólogo a sus cuentos completos, la escritora Carmen Martín Gaité también nos hablaba de sus compañeros de promoción literaria y su relación con el género breve:

Y, de la misma manera que un carpintero o un fumista, antes de soñar con llegar a maestro, pasaba por aprendiz y oficial, casi nadie que se sintiera picado por la vocación de las letras se atrevía a meterse con una novela, sin haberse templado antes en las lides del cuento. Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.<sup>1760</sup>

Hay que decir, que mientras algunos han colaborado en consolidar la noción de grupo, otros escritores como Pereira se han intentado distanciar. Santos Sanz Villanueva resumió en 1991 las características de esta generación definidas por el carácter testimonial de las condiciones históricas de la época en su obra, tanto es así que esta generación ha sido tildada de cierto compromiso político y social. Aldecoa, por el contrario, admitía sin duda su adscripción como escritor realista y social: “Soy un escritor al que puede incluirse con pocas dudas en el realismo o en lo que damos como valor común al término. Supongo que soy un escritor social porque tengo preocupaciones de carácter social y aunque no las tuviera también lo sería porque toda la literatura es social”.<sup>1761</sup> Uno de nuestros escritores del corpus, José María Merino, perteneciente a la siguiente generación que reivindicó el realismo, evaluando el cuento español coincide con la opinión de Aldecoa, pues quizá la canonizada característica de la preocupación por la realidad es común a otras generaciones: “Unos presentan más preocupación social que otros, pero el sentimiento de lo humano y sus adversidades como materia narrativa es común al conjunto de los escritores y escritoras de la época”.<sup>1762</sup>

Además de semejanzas temáticas, para Sanz Villanueva, existía también una coincidencia en la forma: “Los relatos (...) se alejan de la breve ficción que condensa una historia completa. La sustituyeron, en cambio, por un trozo de vida, por un fragmento que

---

<sup>1760</sup> Carmen Martín Gaité, *Cuentos completos*, *Op.cit.*, p. 7.

<sup>1761</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 38.

<sup>1762</sup> Jose María Merino, “El cuento literario español en la frontera del siglo XXI”, *Ficción continua*, *Op.cit.*, p. 217.



acaso no tiene comienzo ni necesita final, en el sentido de desenlace”.<sup>1763</sup> Del mismo modo, Ángeles Encinar y Anthony Percival opinaban que “lo que une a los miembros del 50 es el abandono del cuento con un fuerte armazón argumental, la expresión de una anécdota o historia presentada convencionalmente como materia supuestamente completa, a favor de un cuento basado en la fragmentación”.<sup>1764</sup> Ignacio Aldecoa destaca, precisamente, con esos cuentos en los que no pasa nada, son relatos de la banalidad de la existencia que recogen un momento de una vida más larga.

Lo cierto es que esta literatura realista de lo social ha caído en cierto desprestigio, sobre todo su supuesto compromiso político, tal y como señalan Encinar y Percival: “pierde vigencia frente a una tendencia generalizada de modernización de la narrativa, la recuperación de avances técnicos, de renovación formal”.<sup>1765</sup> Ignacio Aldecoa, autor en su última entrevista concedida en 1968, anticipaba el juicio de los críticos hacia esta literatura: “Se ataca, se desprecia por parte de unos cuantos la novela realista y su coletilla social. Los pretextos son muchos. El más ingenuo de todos es el querer estar a la par de las literaturas europeas. Nuestra literatura estará a la par, cuando todo el país esté a la par”.<sup>1766</sup> El autor, a pesar de los aires de experimentalismo que corrían ya por esos años, fue fiel al realismo, aunque su temprana muerte nos arrebató conocer los derroteros de su obra. Claro que Ignacio Aldecoa dejó un vacío que pocos se han atrevido a llenar con críticas. Sus cuentos, por ejemplo, han sido objeto de varios estudios monográficos, a diferencia de la obra cuentística de otros tantos escritores. Sin embargo, para Pedro Ugarte, el respeto por parte del campo literario se lo tuvo que ganar con sus novelas: “Hay otro argumento a favor del cuento: a pesar de todos los pesares, es un género incombustible. La irónica historia de la literatura apunala esta evidencia: Ignacio Aldecoa, Julio Cortázar, muchos otros,

---

<sup>1763</sup> Santos Sanz Villanueva, “El cuento, de ayer y hoy”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 20.

<sup>1764</sup> Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Op. cit.*, p. 29.

<sup>1765</sup> Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español...*, *Ibid.*, p. 31.

<sup>1766</sup> Miguel Fernández Braso, “Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida”, *Índice de Artes y Letras*, 236 (octubre 1968), pp. 41-43.

escribieron novelas con un único objetivo para que se les tomara en serio. A partir de ese momento sus cuentos se hicieron respetar”.<sup>1767</sup>

En la encuesta anteriormente citada, llama la atención que sus cuentos agraden a todas las generaciones de escritores pues hay algo que lo hace perdurable. Toda literatura que retrata una realidad y que presta atención hacia el presente, posee en su momento de publicación el valor de su contemporaneidad, la frescura del momento y cierta facilidad para que el lector se identifique en su lectura. Sin embargo, con el paso de los años, esta misma literatura puede convertirse en un mero documento caduco cuyos temas y preocupaciones ya no contacten con el nuevo lector. En estos términos Juan Bonilla critica algunos relatos realistas:

Y ese «la vida hoy» se avejenta enseguida, y la ciudad de provincias se convierte en meca turística, y el retrato social queda como uno de esos cuadros en los que figura un antepasado polvoriento a quien ya nadie recuerda (lo cual no es tan triste como el hecho de que nadie se acuerde tampoco de quién es el que pintó el retrato del antepasado polvoriento).

Sin embargo, el autor no rechaza todas las obras realistas, sino que rescata la de autores como Pío Baroja, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Juan Marsé y por supuesto Ignacio Aldecoa por su universalidad, porque precisamente las imágenes que nos aportan de su presente todavía se parecen a lo que podemos observar a nuestro alrededor. Juan Bonilla nos da la clave sobre cuál será el repertorio heredado del escritor vasco, en el que no sólo es importante el retrato de una época:

Si sólo fuera eso lo que mantiene en pie la obra de Aldecoa, ésta recibiría las religiosas visitas de los especialistas que abreviarían en sus páginas datos y perfiles que les interesan para componer una imagen de una época. Pero, por fortuna, también es la pura vida que consiguió inyectar Aldecoa a alguno de sus personajes en sus relatos breves y en sus novelas la que permite que leerlo hoy no sea como mirar el retrato polvoriento de un antepasado.

Para Juan Bonilla los elementos distinguidores del escritor consisten en su prosa cuidada, todo un “lujo verbal concentrado y poco afecto a los ornamentos baratos” semejante a la poesía. Realmente Aldecoa definió su estilo: “Me atengo a la economía verbal, asedio la exactitud y deseo la expresividad. Fundamentalmente lo que me interesa del idioma es su expresividad. También su exactitud. Pero sacrificaría la exactitud a la

---

<sup>1767</sup> Pedro Ugarte, “Algunas opiniones personales sobre el cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, *Op.cit.*, p. 312.

expresividad”.<sup>1768</sup> Seguramente por esta utilización de la palabra Bonilla coloca a Aldecoa en la senda de Chéjov. El escritor vasco consigue ser memorable, salvarse de los supuestos peligros del realismo “sirviéndose pues de la fuerza de su narración, de lo memorable de algunos personajes y de una exquisita infalibilidad en la selección de detalles con los que se proponía erguir a sus criaturas para contarnos sus historias”.<sup>1769</sup> Quizá, como señala Bonilla, la preocupación estética se la principal aprotación de Aldecoa a la narrativa pues el autor demostró un claro conocimiento de las peculiaridades del cuento como género narrativo, oponiéndolo sistemáticamente a la novela en cuanto a sus características formales puesto que una de las diferencias es lo que denomina el “tempo”: “No me refiero al tempo rectilíneo, con la sencillez de lo biográfico. Quiero decir “el tempo”, el “tempo” de orquesta”.<sup>1770</sup> La preocupación por el estilo para resaltar ambas cualidades se refleja en todos los planos del lenguaje: recreándose en ritmo de las palabras, no de los sucesos, y en su sonoridad. Esto lo consigue a base de la repetición de estructuras y un vocabulario preciso. Aldecoa repite la comparación azoriniana entre el cuento y el soneto como dos formas equiparables del lirismo y de la novela, opina lo siguiente:

La ordenación proporcional de que el soneto es al poema lo que el cuento a la novela tiene tanto de acierto como de picardía, ya que solamente en lo superficial y aparente se basa. El orden interno del soneto lo es “per se”, aunque esté acompañado de un efecto final y aun añadiríamos que cada verso es un efecto, aunque dependiente del total. Y si el soneto es una manera poemática no es el cuento una forma novelesca, ni ello es su pretensión, porque el cuento vive, alienta, se muere y muere por una fisiología distinta.<sup>1771</sup>

Para Aldecoa la novela y el relato corto o cuento eran dos géneros completamente distintos: “El cuento es un género literario muy específico. Bastante más que la novela, donde caben muy varios modos de entenderla”.<sup>1772</sup> Como vimos en el capítulo cuarto, este pensamiento ha sido retomado por un autor como José María Merino.<sup>1773</sup> Aldecoa se

---

<sup>1768</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 36.

<sup>1769</sup> Juan Bonilla, “Por encima del realismo”, [http://www.elmundo.es/2001/08/27/cultura/1040293\\_imp.html](http://www.elmundo.es/2001/08/27/cultura/1040293_imp.html), Lunes, 27 de agosto de 2001 (visto el 10 de septiembre de 2008).

<sup>1770</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, *Op.cit.*, p. 39.

<sup>1771</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, *Ibid.*, p. 39.

<sup>1772</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, *Ibid.*, p. 40.

<sup>1773</sup> José María Merino, *Cien años de cuento: Antología del cuento español actual*, *Op.cit.*, pp. 15-16.

encuentra entre los autores que, harto de que el cuento sea considerado como subsidiario de la novela, rechaza que sea considerado apto para que el joven camino de mayores empresas narrativas, sino más bien es “una gran empresa en sí misma”, es un género que precisa unas habilidades concretas: “Un gran narrador de relatos cortos puede ser un mediocre novelista y viceversa. El cuento tiene ritmos y urdimbre muy especiales, lo mismo que la novela”.<sup>1774</sup> Aldecoa aportó su granito de arena a la valoración del género de igual manera que han hecho algunos de nuestros contemporáneos: Antonio Muñoz Molina, Javier Marías o Rosa Montero.<sup>1775</sup>

### *Jorge Luis Borges*

El autor argentino, tan votado en la encuesta, tiene una peculiar poética que no se puede encuadrar ni con Cortázar ni con Poe, está a medio camino entre la tradición poeniana y la Chéjoviana. En lo que se refiere a los puntos en común entre los dos argentinos, ambos artistas fueron grandes estilistas preocupados por cada palabra, escribieron literatura fantástica y compartieron la idea inquebrantable de que no debe sacrificarse el arte a un compromiso intelectual, no obstante, pueden considerarse diametralmente opuestos en sus concepciones ideológicas. En cuanto a su mutua apreciación como literatos, no debemos olvidar que los dos argentinos se llevaban quince años por lo que Cortázar aunque leyó a Borges, no se sentía cercano a la ideología de su predecesor. Independientemente de esto, los dos autores parten de un similar aprecio por la obra de Poe. En el caso de Borges esta influencia se manifiesta sobre todo en su literatura fantástica, sin embargo, en su poética se distancia notablemente del maestro norteamericano. Borges que no fue amigo de teorizar sino sólo indirectamente, a través de sus propios cuentos y de algunos prólogos que también eran ficciones, dijo sobre el norteamericano: “Edgar Allan Poe sostenía que todo cuento debe escribirse para el último párrafo o acaso para la última línea; esta exigencia puede ser una exageración, pero es la

---

<sup>1774</sup> Véase en Ignacio Aldecoa, *Cuentos completos*, *Op.cit.*, p. 41.

<sup>1775</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 28 y Rosa Montero, *Amantes y enemigos*, *Cuentos de parejas*, *Op.cit.*, p. 9.

exageración o la simplificación de un hecho indudable. Quiere decir que el prefijado desenlace debe ordenar las vicisitudes de una fábula”.<sup>1776</sup>

En cierta forma solo nos ha dejado una charla informal grabada y transcrita en diarios y revistas de Perú, México y Argentina. En esta ocasión actuó a la manera de Poe, es decir, hizo una reconstrucción del proceso de su escritura y de lo que considera el cuento perfecto. A grandes rasgos, el cuento es objeto literario que a pesar de ser aparentemente común y corriente como una moneda alcanza un carácter único por el misterio de la inspiración y la virtud del trabajo literario, dejando por ello en quien lo recibe una huella inolvidable. Sin embargo, en sus presupuestos literarios diverge del norteamericano y por ende, del propio Cortázar: “no creo, contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, que el arte, la operación de escribir, sea una operación intelectual. Yo creo que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra”.<sup>1777</sup> Aunque Borges parte de una misma defensa del genio y la inspiración, la literatura borgiana adopta su camino independiente, tal y como advertía Juan José Millás, abría paso a inquietudes tanto temáticas como estilísticas diferentes a las asociadas con el repertorio cortaziano. Los géneros preferidos del escritor fueron el cuento fantástico, de contenido metafísico desarrollado dentro de una estructura algo parecida a la del relato policial, el tiempo y lo intemporal, la paradoja, la naturaleza, etc. Sus cuentos son de una arquitectura estructural muy bien pensada, lógicamente desarrollados, y escritos con una economía de recursos certeramente planeada. Nada sobra en ellos, pero nada falta porque escribe lo estrictamente necesario para decir lo que tiene que narrar, y no se excede en ningún momento. Sus temas son en general de procedencia libresca, en cuanto parecen suscitados por lecturas del autor, quien una vez tomado el asunto en sus manos les da una perspectiva y una derivación originales, y convierte así, esa materia erudita y muerta, en un asunto de vitalidad e interés actuales. Frente a este tipo de relatos fantásticos, Cortázar con su *Bestiario* consiguió asociar lo fantástico con la presencia de fantasmas cotidianos, objetos y hechos de todos los días que pasan a la dimensión de la pesadilla o de la revelación de un modo natural e imperceptible.

---

<sup>1776</sup> Jorge Luis Borges “Prólogo a un libro de cuentos”, Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1993, pp. 39-40.

<sup>1777</sup> Transcripción de Américo Cristóbal a la entrevista a Jorge Luis Borges, *Quimera*, *Op.cit.*, pp. 103-104.

Sorpresa o incomodidad son, en cada texto, un condimento que se agrega al placer indescriptible de su lectura.

Entre nuestros escritores encontramos guiños inconfundibles de huella borgiana. Juan Bonilla le dedica un cuento en «Borges el cleptómano» en el cual bajo una forma de ensayo literario en la línea de aquel «Pierre Menard, autor del Quijote». Su contenido es una reflexión e hipotética demostración de la costumbre del escritor de “robar” citas literarias a la vez que él mismo hace lo propio.

En Ideas y Creencias de Ortega leemos: “La fantasía tiene fama de ser la loca de la casa. Mas la ciencia y la filosofía, ¿qué son sino fantasía? El punto matemático, el triángulo geométrico, el átomo físico, no poseerían las exactas cualidades que los constituyen si no fueran meras construcciones mentales... Lo propio acontece con los personajes poéticos. Es indubitable: el triángulo y Hamlet tienen el mismo pedigree. Son hijos de la loca de la casa: fantasmagorías, seres imaginarios.”

Ahora veamos el arranque del prólogo de Borges a *El libro de los Seres Imaginarios*:

“El nombre de este libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, del punto matemático, de la línea, de la superficie, del hipercubo, de todas las palabras genéricas y, tal vez, de cada uno de nosotros y de la divinidad”.<sup>1778</sup>

Juan Bonilla es todo un experto en llenar sus relatos de citas y referencias a personajes reales que buscan establecer unas coordenadas, un marco de realidad, para unos hechos que si no contasen con esos anclajes, sonarían manifiestamente falsos. Esto queda plenamente reflejado en uno de los cuentos de la segunda parte de *El arte del yo-yo*, «Pasado resuelto», que es una versión ampliada, y con ligeros cambios, de un cuento «Poeta mayor», que aparecía en uno de sus primeros libros *Minifundios*. Bonilla se inventa en este cuento a un escritor improbable, Gonzalo Serna, cuyo lema es: “Cuando sea mayor quiero ser poeta y cuando sea poeta quiero ser mayor”.<sup>1779</sup> Bonilla entremezcla realidad y ficción, e introduce a personajes reales como Lorenzo Olivan o Gómez de la Serna, para dar verosimilitud a la historia.

Otros autores han utilizado a Borges como personaje literario para elaborar algunas de sus más concienzudas ficciones metaliterarias. El relato de Mercedes Abad titulado «Pertinaz sequía» recuerda «Funes el memorioso» recogido en *Ficciones*.<sup>1780</sup> Un escritor

---

<sup>1778</sup> Juan Bonilla, *El que apaga la luz*, *Op.cit.*, p. 91.

<sup>1779</sup> Juan Bonilla, *El arte del yo-yo*, *Op.cit.*, p. 227.

<sup>1780</sup> Mercedes Abad, *Soplando el viento*, *Op.cit.*, pp. 163-181.

sin inspiración encuentra a un hombre que enloquece porque tiene demasiada imaginación, de manera paralela a Funes, quien tenía una memoria prodigiosa.<sup>1781</sup> Sin embargo, para José Ovejero a pesar de que el gran Jorge Luis Borges posee un gran número de lectores, no son tantos los que siguen su ejemplo: “Es curioso que uno de los autores de cuentos más admirados, Borges, apenas haya hecho escuela entre los escritores”.<sup>1782</sup> Puede que ello se deba a que el estilo de Borges se relacione no sólo con un esquema narrativo sino con una manera erudita de plantearse la literatura difícil de imitar.

---

<sup>1781</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, *Op.cit.*, 1997.

<sup>1782</sup> Rebeca Martín y Fernando Valls, “Encuesta”, *Quimera*, *Op.cit.*, p. 31.

## **CAPÍTULO 7**

### **LA METAFICCIÓN**

Muchos de nuestros cuentistas se prestan a incluir en sus propias ficciones buena parte de la reflexión literaria que fundamenta su manera de concebir la escritura. Esta costumbre nos deja un abundante y extraño corpus de textos que, además, ha sido escasamente explorado ya que, a pesar de todo el material que el cuento proporciona, la mayoría de los trabajos sobre metaficción se han hecho con relación a las novelas y muy pocos sobre el género que nos ocupa, de ahí que esta parte de nuestro trabajo venga a completar, en pequeña medida, tal carencia.

En realidad, la metaficción nos interesa en tanto en cuanto que “el género”, comprendiendo todas las acepciones que vimos en el primer capítulo, se convierte en material de la trama y del discurso, aún es más, no aparece de forma aislada, sino en relación con todo el sistema. Esta teoría queda patente sobre todo en aquellos relatos donde se plantea la selección del repertorio genérico pues delata los factores que inciden en su consolidación, selección y creación.

Aunque no forma parte de nuestros propósitos plantearnos la teoría de metaficción, va a ser de obligado cumplimiento que proporcionemos una base en la que fundamentar las siguientes páginas y así profundizar en la relación entre los escritos metaficcionales y las poéticas. Dado que en los capítulos anteriores aprovechamos las palabras que los escritores incluían en sus obras para asentar nuestras teorías sobre sus ideas estéticas y poéticas, ahora llega el momento de que nos preguntemos hasta qué punto forman parte del pensamiento literario del escritor.



## UNA DEFINICIÓN DE METAFICCIÓN

El término “metaficción” ha tenido unos límites bastante imprecisos desde que lo empleara por primera vez William H. Gass en su ensayo titulado: “Philosophy and the Form of Fiction”.<sup>1783</sup> El autor creó este concepto para llamar así a un conjunto de textos experimentales que surgieron con objeto de romper la tradición del realismo literario y que compatibilizaban dicha labor con su propio comentario. Desde ese momento, hasta nuestros días, el término se ha ido institucionalizando gracias a su uso por parte de los teóricos y la crítica. Muchos autores han investigado este mismo campo y han fraguado una amplia terminología que designa, de forma más o menos laxa, partes del mismo fenómeno: “ficción autorreflexiva” (Robert Scholes), “*surfiction*” (Raymond Federman), “ficción autoconsciente” (Robert Alter), “introverted fiction” (John Fletcher and Malcolm Bradbury), “ficción narcisista” (Linda Hutcheon), “parafiction” (James Rother).<sup>1784</sup> Aunque, en principio, cada autor emplea su concepto con una intención específica, poco a poco la crítica los ha explotado indiscriminadamente diluyéndose así sus matices. El término “metaficción” es quizá el menos marcado pues etimológicamente, tal y como ha señalado Francisco G. Orejas, el prefijo meta, aunque, según el *Diccionario de la Real Academia* significa, “junto a, después, entre o con” también ha extendido su uso a “detrás, más allá, en medio de”, de modo que este significa aquél que está más allá o dentro de la

---

<sup>1783</sup> William Gass utilizó este término para referirse a las obras de autores como Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O’Brien (*Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1989 (ed. orig. 1970)).

<sup>1784</sup> Los nombres arriba citados conforman en conjunto una revisión de los principales estudiosos que han trabajado la metaficción literaria: Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979; Raymond Federman, *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975; Robert Alter, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975; John Fletcher and Malcolm Bradbury, “The introverted Novel”, Bradbury y MacFarlane, *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1976; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991 (ed. orig. 1981) y *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1988; James Rother, “Parafiction: The Adjacent Universes of Barth, Barthelme, Pynchon, and Nabokov” *Boundary 2* : 5, 1976, pp. 21-43. En nuestro país han trabajado sobre la cuestión: Ana M. Dotras (*La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994) y Carlos Javier García Fernández (*Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón, Júcar, 1994). Recientemente, Francisco G. Orejas ha hecho una revisión de estas teorías y de los escritos metaficcionales de las últimas décadas (*La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco, 2003). Del mismo año es el libro de Antonio Sobejano Morán en el que también ofrece un estado de la cuestión antes de darnos una taxonomía de las instancias metaficcionales: *Metaficción española en la posmodernidad*, Barcelona Reichenberger, 2003. La reciente revisión bibliográfica aparece en el especial de la revista *Anthropos* titulado: *Metaficción literaria y autorreferencialidad interartística* (2005, 208).

ficción y que llama la atención sobre esta.<sup>1785</sup> Así el prefijo ya apunta a la doble referencialidad de estos discursos, de la que habla Domingo Ródenas, hacia el exterior o el interior de sí mismos.<sup>1786</sup> Por otra parte, su condición ficción está implicada en dicha modalidad en tanto en cuanto es el material cuestionado en todas sus dimensiones. Gran parte de los trabajos sobre la cuestión intentan concretar qué aspectos de la ficción entran en juego y buscan un orden en los posibles virtuales que ofrece la metaficción basándose en distinciones narratológicas, o semióticas, según el nivel estructural de la novela o relato en que se den, así las categorías de la ficción se extienden a la metaficción. Como señala Domingo Ródenas de Moya, lo cierto es, que conforme la teoría literaria ha evolucionado en la comprensión de los niveles de la ficción, la propia metaficción ha ido incorporando estas innovaciones.<sup>1787</sup> En general, la metaficción afecta a cuestiones relativas a todos los rangos de la ficción implicados: su naturaleza narrativa y su naturaleza lingüística pero no sólo como producto sino también en su proceso de enunciación...<sup>1788</sup> Existe tanto interés por diferenciar los niveles que intervienen en la metaficción que se ha difundido mucho la metáfora de que es una especie de “cortocircuito” entre elementos paradójicos e irreconciliables, por ejemplo, para Robert Spire sería la inclusión de aspectos del mundo real en la ficción (y a la inversa): “If we accept the fictional mode as a triad consisting of the world of the fictive autor, the world of the story and the world of the text reader – subject of course to interior duplication by means of embedded stories- a metafictional mode

---

<sup>1785</sup> Francisco G. Orejas lo compara con el significado que ha adquirido este mismo prefijo en los términos “metafísica” y “metalenguaje”. En estos casos se aprecian diferencias de base. La metafísica designa aquella parte de la filosofía que las cuestiones de primer nivel mientras que metalenguaje, de forma paralela al uso que nos ocupa, es aquel que concentra su atención sobre el código mismo (*La metaficción en la novela española contemporánea*, *Op.cit.*, p. 23).

<sup>1786</sup> Domingo Ródenas de Moya, “Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías”, *Tropelías*, 1994-1995, 5-6, pp. 323-335.

<sup>1787</sup> Domingo Ródenas de Moya, “La metaficción sin alternativa: un sumario”, *Anthropos*, 208, 2005, pp. 42-49, p. 43.

<sup>1788</sup> Siguiendo el concepto más amplio de metaficción, como señala Linda Hutcheon, éste engloba fenómenos que afectan a su dimensión de constructo narrativo o a la lingüística (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, *Op.cit.*). Para Spire existen tres categorías generales de novela autorreferencial: novelas que se centran en el acto de escribir, y por tanto, en el mundo del autor, novelas que centran su atención en el acto de leer (mundo del lector) y las que se ocupan del producto (*Beyond the metafictional mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984, p. 15).

results when the ember of one world violates the world of another”.<sup>1789</sup> Para aplicar esta definición hace falta, entonces, una clara distinción entre los elementos que tradicionalmente pertenecen al mundo real (referencial) y otros al mundo ficcional. La metaficción aparece cuando un elemento de un nivel aparece en otro y se rompen las fronteras. Menos reactiva es la concepción de Linda Hutcheon: “is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”.<sup>1790</sup>

En realidad muchas definiciones se parecen, por ejemplo para Patricia Waugh la metaficción era “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as and artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.<sup>1791</sup> Muy semejante a ésta es la propuesta de Ana María Dotras para quien la novela de metaficción es aquella: “que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación”.<sup>1792</sup> Estas propuestas tienen en común destacar que el resultado u objetivo de la metaficción consiste en volver hacia sí misma, incluyendo un comentario o delatando las reglas del juego, ya sea la relación entre ficción y realidad o cualquier otra herramienta o recurso. Dado que la metadiscursividad es algo propio de todas las artes, Antonio J. Gil González propone una gran categoría, la autorreflexividad.<sup>1793</sup> La metaficción sería entonces una posibilidad de esta tendencia, de modo que los casos de obras narrativas se incluirían en el subconjunto de

---

<sup>1789</sup> Robert Spires, *Beyond the metafictional mode*, *Ibid.*, p. 15.

<sup>1790</sup> Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, *Op.cit.*, p. 1.

<sup>1791</sup> Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984, p. 2.

<sup>1792</sup> Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 27-28.

<sup>1793</sup> Michael Boyd utilizó el concepto de novela reflexiva que es aquella que destaca: “the act of writing itself, to turn away from the project of representing an imaginary world and to turn inward to examine its own mechanisms” (*The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London & Toronto, Associated University Press, 1983, p. 7).

metaficciones de base literaria, tal y como aparece representado en el siguiente esquema:<sup>1794</sup>



La metaficción, sin restricción alguna, podría englobar, según esto, tanto a la metaficción literaria como, por otra parte, la metaficción historiográfica. El problema de esta clasificación estaría en la inclusión o no de la poesía en tal subconjunto debido a la discusión de si entra o no en el estatuto ficcional.<sup>1795</sup> Lo cierto es que algunos autores como Francisco G. Orejas y Domingo Ródenas relacionan el fenómeno únicamente con la narración, por lo que excluyen lo lírico.<sup>1796</sup> De lo que no cabe duda es que la metaficción es una propiedad y no un género independiente, así el término puede ser operativo en otros dominios fuera del relato. Se trata, pues, de una categoría transversal que puede darse en las restantes formas literarias en tanto entra en juego la ficción como es el caso del cuento o el teatro. De lo visto se deduce que no toda metaficción es metanovelística pero sí toda metanovela es metaficción. El problema es que la mayor parte de los estudiosos se han centrado en analizar únicamente la metanovela e interpretaciones posteriores la han identificado en exclusiva con la metaficción. Lo cierto es que dentro del fenómeno se pueden establecer varias categorías o posibilidades. Por ejemplo, Lucien Dällenbach se centró en las “novelas de la novela”, las “novelas autogeneradoras” o las “novelas

<sup>1794</sup> Antonio J. Gil González, “Variaciones sobre el relato y la ficción”, *Anthropos*, 2005, 208, p. 13. pp. 9-28.

<sup>1795</sup> Arturo Casas, “Metapoesía y (pos) crítica: punto de fuga”, *Anthropos*, 2005, 208, pp. 74-81.

<sup>1796</sup> Francisco G. Orejas establece una definición operativa en la que metaficción se refiere a las: “Obras de ficción (fundamentalmente en prosa, de carácter narrativo)” (*La metaficción en la novela española contemporánea*, *Op.cit.*, p. 113). Por otra parte, Gonzalo Sobejano también menciona que la metaficción es fundamentalmente un modo narrativo (*Metaficción española en la posmodernidad*, *Op.cit.*, p. 23.).

especulares” con *mise en abyme*.<sup>1797</sup> De un modo más abarcador, Antonio Sobejano ha establecido una ecléctica tipología en cinco clases que recoge gran parte de las posibles representaciones en el caso de la novela, basándose en la “función” de la “instancia metaficcional”:<sup>1798</sup>

1. *Función reflexiva*: “Se produce cuando la instancia metafictiva reflexiona crítica o teóricamente sobre las convenciones narrativas que intervienen en la construcción de la novela en curso”.
2. *Función autoconsciente*: “Esta función se materializa cuando los personajes del mundo novelado reconocen explícitamente su identidad fictiva, cuando una de las voces narrativas o lector fictivo reflexionan abiertamente sobre el papel que desempeñan en la ficción, o cuando los sistemas de significación textual revelan abiertamente su constitución fictiva”.
3. *Función metalingüística*: “opera cuando la instancia metafictiva teoriza explícitamente sobre los sistemas de significación, o cuando hace ostentación de su identidad lingüística”.
4. *Función especular*: equiparable a la reduplicación interior o *mise en abyme* de Dällenbach.
5. *Función inconoclasta* “cuando la instancia metafictiva acarrea consigo algún tipo de subversión o violación narrativas, y normalmente entraña el desafío a una lógica racional cartesiana”. Esta puede ser: A) Paradójica. B) Juegos con la voz narrativa. C) Violaciones de niveles ontológicos.

Una taxonomía como la de Sobejano, al hablar de “función”, enfatiza su dimensión pragmática, es decir, la intención por parte del escritor y el efecto en el emisor. Claro que, si metaficción, desde el punto de vista temático es simplemente ficción sobre la ficción, es bastante razonable buscar la diferencia en el nivel pragmático. En esta línea Robert Alter se basa en la intención del autor a la hora de diferenciar entre la novela realista que “seeks to

---

<sup>1797</sup> Lucien Dällenbach ofrece una clasificación que distingue entre la inclusión simple, la regresión al infinito y la inclusión paradójica. También podemos atender a otros criterios: si rompe o no las leyes de la verosimilitud; si los personajes son conscientes de ella, si sirve o no como elemento interpretativo del relato, y a quién (personajes, lector, o ambos), etc. (*El relato especular*, Ramón Buenaventura (trad.), Madrid, Visor, 1991 (ed. orig. 1977)).

maintain a relatively consistent illusion of reality”, y la novela autoconsciente en la que el autor es un “intermitently illusionist”.<sup>1799</sup> En contra de la perspectiva realista que enmascara el papel del autor o bien muestra a la obra como el efecto de su autor, la imaginación metaficcional gusta de invertir los papeles y establecer una relación paradójica entre la obra y su origen.

Desde este mismo punto de vista pragmático, Linda Hutcheon recalca en la figura del lector y diferencia entre metaficción “overt” (o explícita) y “covert” (o implícita). En la metaficción “overt”, el lector está consciente de su participación en la creación del universo ficticio. Uno de los ejemplos de los procedimientos narrativos más usados con la metaficción “overt” es la parodia cuya comprensión requiere por parte del lector el conocimiento del texto parodiado y así la localización de la desviación de éste. La novela es auto-reflexiva si su contenido incluye comentarios sobre la ficcionalidad, la estructura o lenguaje que se tematiza (es parte de su contenido). En la metaficción “covert” la auto-reflexión es implícita, está internalizada en la estructura del texto. El problema es que la variedad cubierta puede englobar cualquier texto pues todos tienen un origen un modelo. Por eso quizá es la que ofrece mayores dudas a los restantes teóricos. El problema es que además, en estos casos, el mundo de los personajes (el mundo ficcional) permanece ajeno al recurso metaficcional, el juego es responsabilidad del autor. El lector, aunque en principio es el responsable del “descubrimiento”, puede no percatarse del recurso si, por ejemplo, no parte de un conocimiento idóneo. En cuanto a la experimentación formal, que es la base de la metaficción lingüística encubierta, para Christensen se queda fuera del concepto y sólo incluiría a: “those works are considered metafiction where the novelist as a message to convey and is not merely displaying his technical brilliance”.<sup>1800</sup> Para solucionar este problema Francisco G. Orejas acude a una solución pragmática y restringe los límites con la siguiente condición: sería metaficcional aquel texto en el que la experimentación formal

---

<sup>1798</sup> Antonio Sobejano Morán, *Metaficción española en la posmodernidad*, *Op.cit.*, pp. 23-31.

<sup>1799</sup> Robert Alter, *Motives for Fiction*, Cambridge, Harvard, U.P., 1984, p. 13.

<sup>1800</sup> Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction, A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen (Oslo), Universitetsforlaget, 1981, p. 11.

supusiera que el lector se planteara la naturaleza ficcional del texto.<sup>1801</sup> En cualquier caso, el recurso metaficcional debe ser lo suficientemente prominente en nuestra lectura como para romper una lectura ingenua al poner en tela de juicio las convenciones heredadas de la tradición cultural en virtud de las cuales los destinatarios de un relato de ficción aceptan como posible la presencia de unos seres sea cual sea su naturaleza (fantástica o realista) traspasando la lógica empírica. Entre ellas, por ejemplo, se encuentran las normas de la verosimilitud que son convenciones variables históricamente. Además se cuestiona la creación de una nueva realidad. También se plantean las reglas que permiten que un autor cree un mundo posible habitado por estos seres que viven unas situaciones, acontecimientos, en un espacio y un tiempo. Dado que la ficción literaria está construida con palabras, también se pone en tela de juicio su capacidad de representación de una realidad. Para llevar a cabo este desenmascaramiento de la pragmática literaria se ponen de manifiesto los elementos textuales que explicitan dichas reglas y que han sido institucionalizados. De hecho, tan subversivo es el efecto de la metaficción con las convenciones tradicionales de la novela que para autores como Hutcheon, Larry McCaffery o Waugh resulta un requisito exclusivo que en la metaficción se ponga en cuestión la relación entre la ficción y la realidad. Alter en relación con la “novela autoconsciente” señalaba que su principal rasgo definitorio era: “the problematic relationship between real-seeming artifice and reality”, en términos muy parecidos a los autores citados.<sup>1802</sup> De esta manera Ana María Dotras decía sin vacilación: “la metaficción es esencialmente antirrealista”.<sup>1803</sup> Esta afirmación se sostenía sobre la base de que la novela realista es aquella que “acepta lo dado sin cuestionarlo, se erige en espejo, fiel reflejo, de la realidad empírica” mientras que la metafiction “presenta como problemática a la realidad empírica y la ficticia”.<sup>1804</sup> Sin embargo, resulta difícil negar el carácter realista de una obra como el Quijote, al igual que tampoco resulta dudoso su carácter metaficcional. ¿Cómo puede ser

---

<sup>1801</sup> Francisco G. Orejas, *La metaficción en la novela española contemporánea*, *Op.cit.*, p. 133.

<sup>1802</sup> Robert Alter *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. X.

<sup>1803</sup> Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, *Op.cit.*, p. 28.

<sup>1804</sup> Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, *Ibid.*, p. 28.

esto coherente? Debido a que no es incompatible metaficción junto a realismo ya que lo que busca es romper la convención “realista” de, por ejemplo, la identificación ciega entre narrador-autor. Sin embargo, hay casos problemáticos, como la *mise en abyme*, que producen en el lector un efecto de extrañamiento, pero se sigue manteniendo intacta la lógica narrativa como cuando un personaje lee un trozo de un texto o encuentra en un libro la relación de todo lo que le ha acontecido (pensemos en *Cien años de soledad* o la segunda parte del *Quijote*). Son recursos metaficcionales pero no antirrealistas. En otras ocasiones, los personajes y la fábula permanecen ajenos a estos procedimientos y su intervención tan sólo problematiza nuestra lectura, el recurso metaficcional, por ejemplo la tematización de un problema literario, resulta aclaratorio para el lector y relevante para el narrador, pero no influye en el devenir de los acontecimientos interno al texto.

Si la única restricción de la metaficción consiste en el cuestionamiento del estatuto o la lógica ficcional de la obra en la ficción, es decir, una especie de “camino de ida y vuelta” de la tematización sobre la ficción hacia la ficción misma, podemos incluir dos fenómenos diferentes: la intertextualidad y la inserción narrativa. En los términos de Kristeva la intertextualidad supone la inclusión de otras ficciones en el nivel de la textualidad, esto permite en realidad una “relectura” de un texto precedente, una nueva consideración de sus límites.<sup>1805</sup> Realmente no resulta incompatible con las ideas de los teóricos arriba citados según los cuales son metafictivas aquellas obras que examinan los sistemas fictivos. En aquellos casos en los que la cuestión literaria aparece dentro de su argumento y se convierten en un mero tema de conversación del narrador y los personajes, quedando al margen del desarrollo de la acción o del argumento, el lector siempre puede tomar tales aserciones para reinterpretar la obra.

En conclusión, nosotros aceptamos el sentido más amplio del término metaficción e incluimos toda aquella literatura en la que aparece cuestionado y presentado cualquier aspecto del sistema literario. Todo ser de ficción puede adoptar, desde una perspectiva, cualquier opinión sobre literatura. Sus discusiones de estética o de crítica literaria que, para

---

<sup>1805</sup> Julia Kristeva postula la idea del espacio intertextual: “Tomado en la intertextualidad, el enunciado poético es un subconjunto de un conjunto mayor que es el espacio de los textos aplicados a nuestro conjunto” (*Semiótica*, II, Español, Espiral, 1978, p. 67).



nosotros, sus lectores, pueden convertirse en un comentario sobre el libro que los contiene. Ejemplos de este tipo de metaficción son frecuentes en nuestro corpus puesto que entre nuestros cuentistas hemos observado la tendencia a convertir a sus narradores en escritores que redactan obras, a veces estas reflexiones permanecen al margen del mundo ficcional, mientras que otras mantienen relaciones de analogía con la obra que las contiene. Gracias a estas palabras transcritas desde el punto de vista del discurso del narrador o bien a través del discurso referido de otros personajes, se ve no sólo reflejado sino también cuestionado el mundo literario. Como la metaficción pone en tela de juicio la convencionalidad de los repertorios, incluido el genérico, va a ser particularmente interesante abordar cómo hablan de ellos.

## LAS IDEAS LITERARIAS EN EL MARCO DE LA METAFICCIÓN

En las páginas anteriores hemos empleado el material de la metaficción equiparándolo a las definiciones y poéticas del cuento halladas en una antología o en un ensayo. Sin embargo, no podemos obviar que su naturaleza es singular ya que el contexto de aparición implica unas bases distintas para su interpretación.

La gran cantidad de materiales encontrada, se debe a que al menos la mitad de nuestros escritores ha empleado en sus cuentos algún recurso metafictional.<sup>1806</sup> Para David Lodge, en su ensayo *El arte de la ficción*: “el discurso metafictional no es tanto una escapatoria o coartada mediante la cual el escritor puede rehuir de vez en cuando las obligaciones que impone el realismo tradicional; es más bien una preocupación central y una fuente de inspiración”, es decir, la metaficción es una posibilidad más dentro del repertorio en la que el autor se apropia de esas ideas de la literatura y de su experiencia lectora de la misma manera que utiliza sus vivencias, sus sueños o la historia.<sup>1807</sup> En nuestra opinión, este alto porcentaje es síntoma del predicamento que tiene esta categoría dentro del campo de producción restringida. La metaficción, desde el punto de vista creador, permite aumentar las posibilidades de la literatura realista y entrar en un juego cuyo objetivo es que el receptor entre en un diálogo intelectual con el libro. Además permite que el lector ocupe una posición participativa, una actitud de sospecha que le lleva a la búsqueda de significado. En principio, un escritor metafictional busca con su obra quebrantar los presupuestos tradicionales de la ficción, es decir, tiene una actitud innovadora, experimental y subversiva. Por ejemplo, Enrique Vila-Matas, uno de los escritores que más han empleado la metaliteratura en sus textos, reconocía la intención rupturista de una de sus novelas en la que confundía los géneros:

---

<sup>1806</sup> Hemos encontrado relatos metafictionales en treinta y tres autores de los sesenta y cinco que componen nuestro corpus: Juan Pedro Zúñiga, Medardo Fraile, José Jiménez Lozano, Javier Tomeo, Ana María Navales, Juan José Millás, Carme Riera, Soledad Puértolas, Marina Mayoral, José María Merino, Luis Mateo Díez, Enrique Vila-Matas, Ana Rossetti, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Pedro Zarraluki, Juan Bonilla, Manuel Rivas, Quim Monzó, Bernardo Atxaga, Julio Llamazares, Felipe Benítez Reyes, Eloy Tizón, Pedro Ugarte, José Carlos Llop, Nuria Amat, Isabel del Río, Antonio Soler, Sergi Pamies, Juan Manuel de Prada, Neus Aguado, Care Santos, Hipólito G. Navarro.

<sup>1807</sup> David Lodge, *El arte de la ficción*, Laura Freixas (trad.), Barcelona, Península, 1999.

–Volviendo a la novela ¿lo es? ¿Puede explicar, si no, cómo se ha contaminado o enriquecido con los diarios y la autoficción?

–El mal de Montano está en la línea de *Bartleby*, es decir, entre el ensayo y la ficción y trata de la relación entre esos mundos, aunque no participa de ese fenómeno actual de las letras españolas de mezclar ficción y realidad. Es una actitud subversiva e innata con la que cargo desde que empecé a escribir. En este caso, el narrador de la novela es un embaucador, crítico de la realidad, que intenta contar la verdad sobre sí mismo y que cada vez se aleja más de ella.<sup>1808</sup>

Hay que decir crítica académica también ha prestado una gran atención a esta literatura, y de ello son reflejo los estudios monográficos arriba citados sobre este asunto. Esto se debe a que la metaficción puede analizarse no sólo como un fenómeno literario, sino inscrito en el seno de la posmodernidad. Sin embargo, hemos observado que en los últimos tiempos ya existe un cierto cansancio frente a esta literatura, el recurso de hacer literatura de la literatura también es visto como un síntoma de falta de originalidad. Por ejemplo, Ricardo Senabre cuando fue publicada *Bartleby y compañía*, del autor barcelonés señalaba su originalidad y su calidad: “*Bartleby y compañía* es un texto impregnado de literatura y dirigido a lectores impenitentes, capaces de sentir la fruición de una literatura sin fronteras, concebida como un inmenso campo de goce”, sin embargo, tres años más tarde cuando apareció *París no se acaba nunca* este juego metaliterario ya no era tan bien recibido por su excesiva repetición: “El lector de Enrique Vila-Matas sabe muy bien que el tema central –y acaso único– de su literatura es, precisamente, la literatura. Cualquiera que sea el envoltorio escogido, las obras del escritor catalán son variaciones sobre el mismo tema”.<sup>1809</sup> Un reciente artículo de Jordi Llovet nos habla de la sustitución de un repertorio por otro:

Hubo una mimesis cargada de inocencia tiempo atrás, pasaron muchos siglos de metaliteratura preñada de admiración o de nostalgia, y parece que asistiremos, cada vez más, a la restauración de una literatura de ficción por fin liberada tanto del peso del canon literario como de la neurótica pasión de hacer literatura sólo sobre la base de la literatura misma.<sup>1810</sup>

Como ya hemos anticipado, las ideas literarias recogidas en el ámbito de la metaficción entran en un contexto en el cual el autor juega con las convenciones y el lector

---

<sup>1808</sup> Nuria Azancot, “Entrevista a Enrique Vila-Matas”, visto en [http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=5838](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=5838) (10 de septiembre de 2008).

<sup>1809</sup> La primera reseña de Ricardo Senabre sobre “*Bartleby y compañía*” apareció en *El Cultural* el 27/02/2000, mientras que la de “*París no se acaba nunca*” el 30/10/2003.

<sup>1810</sup> Jordi Llovet, “El peso de un legado”, *Babelia*, 11/11/06.

tiene que desenmascararle, tal y como vamos a ver en sendos relatos de José Jiménez Lozano y Soledad Puértolas respectivamente. En «*Episodios nacionales*» de José Jiménez Lozano, el personaje narrador habla sobre lo que para él supone la escritura realista de memorias en clara alusión al ciclo galdosiano que le da título. El principal problema a la hora de interpretar este texto consiste en que no sabemos dentro de qué género incluirlo, por lo que tampoco podemos establecer un pacto ficcional claro. Por un lado, bien podría pasar por un ensayo literario puesto que su único asunto es la creación y la perspectiva empleada, un narrador en primera persona, es común a este género subjetivo. El asunto que trata es cómo relatar historias a partir de la memoria, es decir, los problemas que tiene el narrador para hablar de algo o alguien conocido, las lagunas de conocimiento, la posible falsificación de los hechos por su mediación, el decoro necesario para no desvelar más de lo necesario... En realidad, el objeto central de su reflexión es la selección de materiales cuando la memoria y la experiencia son las fuentes de lo narrado. En este sentido intenta diferenciar sus creaciones memorialistas de otros géneros: “Pero no son novelas ni figuraciones lo que yo cuento, sino lo que yo recuerdo que pasó y cómo eran las personas, una por una, sin meterme yo a nada en lo que cuento”.<sup>1811</sup> La referencia intertextual nos indica que podremos establecer analogías ya sean temáticas o ideológicas entre el narrador y Galdós. El narrador confiesa que su intención no es hablar de la Historia con mayúsculas, como hiciera el autor decimonónico, combinando historias imaginarias con una serie de hechos o acontecimientos históricos, no le interesa la “trama” en tanto en cuanto invención de un argumento para conseguir el interés puesto que: “Bastante misterio tienen las personas como para, encima, andar con madejas y tramas o episodios nacionales, ¿no?”.<sup>1812</sup>

Sin embargo, el texto aparece recogido en un libro de cuentos por lo que todas nuestras expectativas parecen conducirnos hacia el pacto ficcional. Además en el texto aparece representada una situación de comunicación concreta pues una primera persona narradora se dirige, utilizando un tono oral y confesional, a una segunda persona explícita: “Yo ya le digo a usted y a todos que esto de contar lo que pasó y de lo que se acuerda uno, o se acuerdan otros y te espolean para que te acuerdes tú mismo, es un asunto que según se

---

<sup>1811</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Op.cit.*, p. 245.

<sup>1812</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Ibid.*, p. 246.

mire. Siempre te quedas no sé cómo decir, después de haberlo contado; porque se te olvida algo o qué se yo”.<sup>1813</sup> Frente a un ensayo objetivo y aséptico, el relato adquiere el ritmo de un texto oral pues la puntuación es prosódica, intentando reflejar de la mejor manera posible el tempo del habla. Como podemos comprobar, en el último párrafo el discurso del narrador adquiere un tono peculiar de gran sencillez y emotividad.

Nada de esto, sino sólo lo que pasó a cada uno, como el agua clara o el pan recién hecho de los de antes, que con un currusco o cortecilla de vástago, y era lo mejor; mejor que la torta y todos los otros ringorrangos para sacar cuartos y como si se quisiera disimular que el pan es pan, la única verdad del mundo, que es lo que tienes que contar y acordarte de los muertos; y sólo por esto, y porque te revives siempre recordando como si estuvieras bebiendo en un manantial, sigo yo contando todas estas cosas.<sup>1814</sup>

Sin embargo, ese narrador ficcional incluye algunos guiños que ponen en relación al emisor ficcional con Jiménez Lozano puesto que se identifica con el autor que escribió sobre el “piano de la señorita Eulalia”, una de las protagonistas de otro cuento del escritor, o bien hace alusión al señor Benito, personaje principal de «La luz del alma», recogido en el mismo libro.<sup>1815</sup> De esta manera podemos pensar que la máscara del narrador se cae y deja entrever al propio escritor. Para asegurarnos de esto, hemos contrastado si estas ideas se corresponden con su práctica literaria. En cuanto al estilo, el narrador de este relato dice: “y a mí me ha gustado siempre, por eso, la limpieza misma en el hablar y la claridad del agua clara de un manantial, y así cuento yo estas cosas, ya lo advierto”.<sup>1816</sup> En este caso podemos afirmar que, ciertamente, en la obra del autor se aprecia un gusto deliberadamente cultivado por la brevedad y por la depuración de la expresión, de toda palabra banal y superflua, más bien se trata de una de las tendencias a lo largo de toda su trayectoria.

Saltando a otro asunto, el juego metaficcional en ocasiones apela al sentido del humor del lector y encubre, a través de la parodia, una crítica hacia la propia literatura donde el escritor puede expresar las críticas más desgarradoras hacia el mundo literario. Por ejemplo, dos escritoras muy diferentes en cuanto a su prestigio y veteranía, Carme Riera y

---

<sup>1813</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Ibid.*, p. 245.

<sup>1814</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Ibid.*, p. 246.

<sup>1815</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Ibid.*, p. 246.

<sup>1816</sup> José Jiménez Lozano, *Antología de cuentos*, *Ibid.*, p. 246.

Neus Aguado, emplean este recurso para desenmascarar las reglas del mundillo de las letras en *Contra el amor en compañía y otros relatos y Paciencia y barajar*. El primero es un libro de relatos publicados entre 1983 y 1990. Como suele ser habitual en la autora, sus personajes están sacados del ambiente literario, un subterfugio que le permite jugar con los sobreentendidos, criticar a sus colegas y dar un retrato de la gente del gremio y alrededores un tanto esperpéntico. Por ejemplo, en «La seducción del genio», se atreve a hablar sobre personajes reales como la agente literaria Carme Balcells, o de los poetas de la escuela de Barcelona, y de otras escritoras: Rosa Chacel, Carmen Conde, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Ana María Matute y Anna María Moix. El personaje principal, Juanita Chamorro se ha cambiado de sexo para poder casarse con algún escritor de renombre y así acompañarle indirectamente en la fama. Cuando Carme Riera fue entrevistada por Neus Aguado acerca de este volumen, declaró:

Esta obra es un divertimento donde el nexo común lo encontramos en el hecho literario, la escritura o simplemente el papel impreso. Los temas están tomados de forma humorística y por tanto no plantean problemas trascendentes. A veces se ha dicho de mí que soy una escritora lírica o que trataba cuestiones íntimas y, en cierto modo, casi deletéreas. En este libro hay una voluntad de cambio, incluso desde el punto de vista del lenguaje, porque me parece que la capacidad del escritor se mide por las posibilidades que tiene de explorar o bien nuevos registros lingüísticos o bien mundos nuevos. Me apetecía utilizar esa faceta humorística, casi sarcástica, que por otro lado es una faceta también personal, porque yo puedo ser en muchos aspectos bastante corrosiva.<sup>1817</sup>

La escritora catalana reconoce que utiliza la literatura para decir lo que en otro contexto no se atrevería. Por su parte, Neus Aguado también aborda casi todos los problemas del sistema literario: los agentes aparecen animalizados en «El loro perserverante» como pajarracos parlanchines que logran a sus escritores sólo por cansancio, una escritora abusa de la malformación del paratexto en «A los tomates tempraneros» cuando compone un libro sólo hecho de dedicatorias, cuenta los peligros de las contraportadas que pueden difundir un error... Aceptar estos divertidos relatos como mero reflejo de la realidad, aunque a veces destilen algunas gotas de verdad, supone partir de la teoría clásica mimética, es decir, del presupuesto de que la literatura refleja el mundo. Sin embargo, hay que ser conscientes de que la visión de mundo que cada autor nos transmite está influida según su grado de disgusto, desencanto o admiración del sistema literario. Para interpretar correctamente estos textos sería idóneo conocer la intención del escritor, tal y

---

<sup>1817</sup> Neus Aguado, «Entrevista con Carme Riera», *Quimera*, 1991, 105, p. 36 pp. 32-37.

como hemos podido reconstruir en «Reconocimiento» de Soledad Puértolas. Aparentemente se trata de un cuento paródico sobre la necesidad de un poeta de ser valorado y apreciado ante los demás, sin embargo la historia cuenta la desgarradora experiencia de la falta de inspiración. El protagonista, un escritor llamado Minch, sufre una crisis de creatividad, sus poemas son más bien oscuros y difíciles, también muy breves puesto que lo suyo no es la expansión. Sin embargo, un día se siente invadido por la inspiración y comienza a escribir en un género que no es el suyo: un cuento. En pocos meses concluye el relato y busca que sea leído por su mujer, que dice no haberlo comprendido, un amigo suyo tampoco reconoce que no le gusta. La mayor parte de sus compañeros de profesión le invitan a que se dedique únicamente a la lírica:

mostró el relato a otros conocidos, pero todos le devolvían una mirada de asombro, como si dijeran: “No es éste tu terreno. No hay por qué extrañarse. Todos sabemos que eres un excelente poeta, pero las historias no tiene por qué salirte bien. Nadie exige eso de ti. Hazlo si te divierte, pero no pasa de ser eso, mero entretenimiento.”<sup>1818</sup>

Finalmente encuentra a un compañero de instituto en una taberna al que le lee el relato y le dice: “Es exactamente eso que uno quiere leer y nunca ha visto escrito”. Satisfecho ya puede conciliar el sueño. En este entorno de borrachera sí que encuentra a su público por lo cual recorre “durante noches y noches, en tabernas, en burdeles, en medio de la calle, Minch había hecho leer aquella historia a las personas más diversas. Al fin habían llegado las palabras deseadas”.<sup>1819</sup> Aunque todo parece indicarnos que nos encontramos ante un relato en clave de humor, la autora en el prólogo explica el contenido y el alcance del mismo:

Aquí ya no me apoyo en un personaje ajeno a mí, por muy querido que sea, sino en alguien que, como yo, estaba pasando, lo digo con solemnidad, porque éste es un cuento bastante serio, por una crisis de creación. La salida que le di fue la que él, el poeta Minch, me pidió, pero la conclusión, las últimas frases, eran más y a través de ellas me desahugué, por lo que este relato es uno de los que recuerdo con mayor agradecimiento.<sup>1820</sup>

La autora emplea la metaficción para expresar su propio desasosiego. Como cualquier aspecto del sistema literario puede ser planteado como tema, Rosa Regás en «La

---

<sup>1818</sup> Soledad Puértolas, *La corriente del golfo*, *Op.cit.*, p. 48.

<sup>1819</sup> Soledad Puértolas, *La corriente del golfo*, *Ibid.*, p. 53.

<sup>1820</sup> Soledad Puértolas, *La corriente del golfo*, *Ibid.*, p. 11.

inspiración y el estilo» ha creado un relato, precisamente, sobre el asunto que nos ocupa: la creación de una poética. La autora pone a su protagonista ante la tesitura de tener que inventarse sobre la marcha unas ideas literarias ya que tiene como objetivo ir a dar una conferencia sobre *La inspiración y el estilo* de Juan Benet en una Caja de Ahorros de una ciudad cuyo nombre nunca aparece. En aquel libro el autor de *Una meditación* expresa sus reflexiones acerca de lo que supone el oficio de escritor y lo que significa bajo su óptica el objeto artístico que es la escritura. El título no va desencaminado respecto al rumbo toma su autor a lo largo del ensayo: Benet hace, de este modo, una defensa apasionada del estilo como el resorte más férreo al que se puede sujetar un novelista. Precisamente, el objetivo de la protagonista del relato de Regàs es rebatir estas teorías y defender el trabajo metódico del escritor, sin embargo... cuando se enfrenta a su auditorio se sorprende al comprobar cómo la inspiración le lleva a repetir palabras muy parecidas a las de Benet: “acaso la inspiración sea aquel gesto de la voluntad más distante de la conciencia”.<sup>1821</sup> La autora no sólo ridiculiza las circunstancias de estos eventos culturales promovidos por las instituciones, es decir, la presentación del encargado de la Caja de Ahorros, que poco sabe de su trayectoria literaria, la falta de asistencia por haber un partido de fútbol a la vez... Por otro lado, la autora también demuestra cómo a veces las poéticas se escapan de lo que el escritor verdaderamente cree o pretende decir puesto que también es un discurso sujeto a las reticciones y ambigüedades de la creatividad.

De entre el vasto corpus metaficcional, nosotros nos hemos centrado únicamente en aquellos que tratan los siguientes problemas: A) los que reflejan los factores que inciden en la selección de repertorio y B) en los que aparece alguna definición sobre el género cuento.

## LA SELECCIÓN DE REPERTORIO

Los escritores recogen a través de la metaficción el momento de la selección de repertorio, tanto de recursos tan mínimos como un guiño retórico, como de toda una tradición lingüística. A través de sus textos, algunos manifiestan los factores que pueden incidir en la selección de uno u otro, por ejemplo, empleando la parodia y el humor. Así Carme Riera se plantea la selección del idioma. Desde sus comienzos, en los años setenta,

---

<sup>1821</sup> Rosa Regàs, *Pobre corazón y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 168.



la autora ha escrito en catalán, sin embargo en los últimos años han aparecido simultáneamente junto a su traducción, tal y como pasó con el libro *Contra el amor en compañía y otros relatos*. Desde su posición de escritora veterana y buena conocedora del medio y de los circuitos académicos (pues su carrera literaria ha sido simultánea a su trabajo académico como profesora de la Autónoma de Barcelona), Riera es consciente de los matices y vicisitudes que rodea la selección de una lengua y así trata este asunto en el relato titulado «Mon semblable, mon frère», conocida frase de Baudelaire. La autora plantea una historia en torno al tema del “doble” literario, de la identidad del creador según su valoración social, institucional y de mercado. Dos amigos, el narrador y Rafael, tienen ambiciones tan parecidas desde el punto de vista poético, que desde sus inicios escriben obras paralelas en muchos sentidos sin embargo, su diferente relación con el medio lingüístico les lleva por caminos diferentes de la fama y el reconocimiento. En el fondo esta historia acaba siendo una reflexión sobre motivos que pueden llevar al denostado plagio. Claro que, como curiosidad metafictional, este cuento en torno a la copia se basa en un juego intertextual pues guarda relación con dos intertextos: con un cuento de Juan José Millás «El pequeño cadáver de R.J.» (1987) y «Autorretratos» del argentino Ángel Bonomini (1985).<sup>1822</sup> Rafael es un escritor culto, inteligente (pues es capaz de redactar en lengua gala con la corrección de Baudelaire), pero quizá demasiado elitista, por lo que el narrador le traduce al catalán para que logre publicar. Gracias a esta traducción, Rafael consigue un gran éxito, por el contrario, los poemarios en castellano del narrador permanecen ignorados por la crítica y el público a pesar de su calidad literaria. Riera bromea sobre el reconocimiento académico e institucional que consiguen algunos autores en lenguas minoritarias ya que, el libro en catalán pasa pronto a ser lectura recomendada en los colegios. De esta manera, un texto minoritario, llega a mayor número de lectores a través de las instituciones mientras que el texto mayoritario, no consigue alcanzar público alguno.

---

<sup>1822</sup> El relato de Juan José Millás publicado en *Primavera de luto y otros relatos* comienza a modo de noticia: “El invierno pasado falleció el conocido autor de novelas R.J.” Se trata de una historia sobre dos escritores, el narrador nos confiesa ser el autor de todas las novelas que le han dado éxito al difunto (*Op.cit.*, pp. 9-25). En cuanto al relato de Ángel Bonomini, también trata de dos creadores, en esta ocasión de que durante años han convertido inquietudes, lecturas, vivencias, hasta el punto de que sus obras son tan intercambiables que sólo se pueden diferenciar por la firma. De hecho, en una noche de borrachera cada uno hace un retrato del otro, y

Esto refleja una característica de los sistemas literarios: la necesidad de encontrar obras “canónicas” que consoliden la naturaleza autónoma de la lengua en cuestión. Rafael, aunque consigue grandes éxitos, se da cuenta de que depende de su traductor sin el cual no sería nadie. Por desgracia, la fortuna no trata igual de bien al narrador de la historia pues por una broma del destino se ve perjudicado cuando, por ejemplo, aparece su poemario un poco después del de su amigo, de modo que la crítica piensa que se trata de un emulador del maestro. Angustiado por la dependencia entre ambos y por la identificación entre sus ideas poéticas, Rafael acaba finalmente convencido de que son la misma persona.

En otros relatos metaficcionales encontramos personajes que adoptan el oficio de escritores. En sus devaneos literarios se enfrentan al reto de elegir un género. Estos casos nos permiten apreciar la jerarquía que adquiere cada forma literaria en los sistemas literarios que reflejan en sus relatos. Por ejemplo en dos relatos como «Reconocimiento» de Soledad Puértolas y en «La novela incorrupta» de Julio Llamazares aparece el contraste entre el mundo poético y el campo de la novela. En el primero, del cual hemos hablado un poco más arriba, el protagonista fracasa al cambiar de género de lo que puede deducirse que no todo el mundo puede escribir un buen cuento, a pesar de ser buen escritor, lo cual conduce a la reivindicación de la “exclusividad” de la escritura del relato.

En «La novela incorrupta» de Julio Llamazares, aparece otro poeta que prefiere cambiar sus versos por el género de la novela realista. El autor, a través de la ironía, degrada su labor lírica ya que es un escritor tan excesivamente prolífico que:

[...] había dedicado todo su tiempo a la construcción solitaria y paciente de un edificio lírico cuya originalidad es sólo comparable a la ciclópea extensión de sus medidas. Cientos, miles de versos y de poemas salieron de la pluma febril de Toño Llamas en noches de pasión y de vigilia atormentada y muchos más se perdieron para siempre en el anonimato de bares y tabernas.<sup>1823</sup>

Su “fluidez”, sin embargo, no es recompensada, solo ha logrado sacar a la luz dos volúmenes despreciados tanto por la crítica como el mercado. El primero, publicado en 1967, pertenece al subconjunto de obras contra el Régimen franquista, con el que tan sólo ganó “cinco mil pesetas de multa y la revista que se atrevió a editarlo el cierre

---

luego se intercambian las firmas haciéndolos pasar por sendos autorretratos (*Historias secretas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1985, pp. 25-45).

<sup>1823</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Op.cit.*, p. 58.

gubernativo”. Su título nos deja suponer e imaginar el contenido: *Baladas para una guerra fría*. Su segundo libro, *No amanece*, dice haber sido “acogido con el mayor de los silencios por sus antiguos compañeros de aventuras, ya aupados al poder y atacados de amnesia repentina”. Estos sarcásticos comentarios no hacen sino chocar, he aquí la ironía, con la certeza del narrador sobre su valía: “hoy tengo la convicción, al margen de lo que digan los críticos, que es uno de los pocos poetas españoles de este siglo que merecen realmente ser leídos”, lo cual es una parodia de las manidas afirmaciones que la crítica emplea para vender algunos ejemplares.<sup>1824</sup> Así que este personaje, al igual que el de Puértolas, tampoco reconoce estar preocupado por el éxito: “No fue, pues, la falta de reconocimiento lo que empujó a Toño Llamas a pasarse a la novela abandonando a su hasta entonces compañera de infortunios”. Todo comienza a partir del descubrimiento del cadáver incorrupto de su bisabuela, una historia que desea relatar empleando los requisitos de toda narración: “una tercera voz, objetiva y ajena al propio texto y una sólida estructura narrativa”. En torno a la historia de su abuela construye una novela adoptando los modelos hagiográficos:

las viejas son procaces y vuelan por las ventanas, la bisabuela Lucila habla en latín y en otras lenguas extrañas (recita, por ejemplo, a Villon y a William Blake subida en los tejados), los hombres son corifeos, los animales hablan y los curas, pelirrojos y rijosos todos ellos, persiguen a la smujeres por un paisaje fantástico poblado de hojalateros, titiriteros, gitanos y teatros que ponen siempre en escena la representación obligada en ese tipo de plazas: *Genoveva de Bravante*.<sup>1825</sup>

Una vez ha concluido la obra, el Toño se da cuenta de la carencia de ficcionalidad de su obra pues para redactarla se ha basado en abundantes materiales de archivo y en las vidas de personajes que siguen vivos, de modo que tiene que esperar a que todos fallezcan para publicarla y que así no se conozca la verdad. Durante esta larga espera el escritor protagonista observa cómo van cambiando las corrientes literarias. Así pasan los años del experimentalismo (pues acaba su obra en 1975): “que él tanto aborrecía y que en aquel momento situaba su novela, a caballo entre la tradición oral y el realismo mágico, muy lejos de los intereses editoriales”.<sup>1826</sup> Cuando llegan los noventa, Toño, angustiado porque no se muere su último testigo, el mudo Lupicinio, decide matarlo y no sólo no lo consigue sino que del susto el anciano recupera el habla. En clave de humor Toño decide pasarse a la

---

<sup>1824</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 58.

<sup>1825</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 65.

novela experimental: “sobre la incorruptibilidad de la literatura”.<sup>1827</sup> Una voz colectiva concluye esta desafortunada historia:

Nadie le ha vuelto a ver, pero, según algunos, permanece escondido en algún lugar de Asturias, donde da clases de conducir mientras escribe otra novela, ésta ya experimental del todo, es decir, sin puntos ni comas, ni argumento, ni estructura –y, por supuesto, sin un solo personaje-, sobre la incorruptibilidad de la literatura.<sup>1828</sup>

En el capítulo anterior comentábamos cómo las editoriales actuales se han percatado de la fuerza que ha adquirido un público femenino gracias incorporación masiva de las mujeres a la lectura. Como, por lo visto, las preferencias femeninas se inclinan abrumadoramente por la narrativa en perjuicio de otros géneros, ha surgido un grupo de escritores (sin distinción de género) que han buscado intencionadamente el éxito entre el público femenino. Tampoco es de extrañar que encontremos textos que manifiestan el rechazo a los productos creados intencionadamente para las mujeres.

En «El mundo como juego de billar», de Felipe Benítez Reyes, el narrador es un abogado de prestigio que se gana la vida defendiendo a salvajes asesinos. Su mujer, una condesa catalana, se convierte con los años en escritora de folletines, de novelas rosa y novelas históricas. Inesperadamente, con esta “compota como para dar saltos de alegría” consigue bastante éxito.<sup>1829</sup> Su discurso no puede ser más despectivo hacia las narraciones de su mujer a las que acusa de estar llenas de tópicos caballerescos.<sup>1830</sup> Este libro, para enfado del marido, se vende extraordinariamente bien: “Parecía que todos los españoles estaban esperando ansiosamente desde hacía siglos aquella ración de folletín medieval y lacrimógeno”. En realidad el autor se burla de las lectoras:

A Lori –mi dama Ginebra- la veía cada vez menos, porque siempre estaba metida en viajes de promoción, firmando ejemplares en los grandes y medianos almacenes ante colas de señoras que se “identificaban plenamente” con las tías medievales que mi mujer sacaba en su “trilogía”. Y es que la gente es rara: la heroína de la “trilogía” de mi mujer (la hija del hechicero que ecétera) era rubia y estaba estupenda (tan estupenda que la dejó embarazada el hijo del sultán que ecétera), y las

---

<sup>1826</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 68.

<sup>1827</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 71.

<sup>1828</sup> Julio Llamazares, *En mitad de ninguna parte*, *Ibid.*, p. 59.

<sup>1829</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, *Op.cit.*, p. 60.

<sup>1830</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, *Ibid.*, p. 60.

marujas gordas, sesentonas y casadas con un electricista o cosa por el estilo, se “identificaban plenamente” con la hija del hechicero que etcétera.<sup>1831</sup>

Sin embargo, tras la gloria y un premio, llega la realidad: los saldos y tratos con los editores y las críticas. Cambian las modas hacia lo que denomina “las historias contemporáneas de sexo, droga y separaciones matrimoniales”, por lo que las novelas de su mujer acaban fracasando de modo que la moraleja que extra es la siguiente: “Desde entonces tengo un lema: «La vida es una puta carambola». No es muy adecuado para el escudo heráldico de un noble medieval, pero yo sé lo que me digo”.<sup>1832</sup>

Por otra parte, Carme Riera trata la costumbre de crear antologías de mujeres para mujeres. Como ya dijimos, estos volúmenes reflejan la apuesta del mercado literario por la publicación de numerosas narradoras como muestra de contemporaneidad y como estrategia para ganar público.<sup>1833</sup> La narradora es Maria Jaquetti una consagrada escritora italiana que desprecia a sus compañeras pero que participa en numerosos actos públicos para así no descuidar su imagen ya que es plenamente consciente de que para poder escribir no sólo hace falta conocer las reglas de la narración, sino también el comportamiento social necesario en el mundo para la consagración. Carme Riera también parodia la rivalidad entre escritoras puesto que la narradora desprecia a una escritora joven, llamada María Guarini, cuyo relato precede al suyo en la colección. Sin duda intuye que pronto va a ser desbancada por esa veinteañera y por eso niega cualquier influencia mutua. Cuando lee el relato le recuerda uno que ella misma escribió hace muchos años pero que nunca vio la luz por motivo de la censura. Al final del cuento descubre que ha sido su propia hija quien lo ha publicado y quien es su verdadera contrincante.

La decisión que ha de asumir cada escritor entre cultura de masas o cultura de producción restringida se convierte en tema de nuestros cuentistas, como si esto les sirviera de catarsis limpiadora de la suciedad del mundo literario. Juan José Millás refleja esta dicotomía en su relato «Conflicto». El texto, de no más de dos páginas, consigue resumir

---

<sup>1831</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, *Ibid.*, p. 65.

<sup>1832</sup> Felipe Benítez Reyes, *Maneras de perder*, *Ibid.*, p. 74.

<sup>1833</sup> Carme Riera, *Contra el amor en compañía*, *Op.cit.*, 1991.

toda la crudeza del sistema bipolar entre la producción en serie o para minorías. El relato, en tercera persona, trata de un tipo que “tenía dentro de sí un escritor bueno y un escritor malo que trabajaban a horas distintas”. Esta especie de esquizofrenia literaria tiene como consecuencia que “Estaban tan cerca, en fin, que no podían dejar de influirse. [...] Nadie, excepto el propio sujeto, advirtió nunca que aquel conflicto era el resultado del choque entre dos individuos diferentes que vivían en el mismo cuerpo y escribían con el mismo bolígrafo”.<sup>1834</sup> Millás metaforiza la subdivisión entre buena literatura “proteína pura” y “bazofia” con las que sacia el hambre la doble naturaleza del escritor trayendo consigo que, mientras el escritor malo mejora y gana lectores, el escritor bueno cae en decadencia hasta el punto de dejar de escribir. En este relato lo positivo se identifica con literatura para minorías, y lo negativo, con aquello que atrae a las masas.

Los escritores son conscientes de que la elección entre un ámbito u otro está muy influida por la consideración social de cada género. De este modo, el protagonista de «Borrador de una historia» de Antonio Muñoz Molina, un periodista que, al ser despedido, cambia su orientación vital, y se dedica a escribir libros en serie con los que logra una considerable fortuna, sin embargo siente una especie de animadversión ante su propia obra: por una parte no le confiesa ni a su mujer ser el autor de las novelas policíacas que tanto le gustan, pero por otra parte, intenta defender sus obras retando a los escritores de masas a igualarle en ventas:

A ver quién ha escrito y vendido más libros que él, cuál de esas luminarias que reciben premios está en los quioscos de todas las estaciones, en las calles de cualquier ciudad: Espectros y torturas, novela, por Frank Blatsky, *Las calientes vampiros de las SS* –ilustrada–, *Los pioneros de Alfa-Centauro*, y también novelas policíacas, las que él prefiere escribir, aunque en la editorial le exigen que tengan algo más de sexo que de crímenes, *Un muerto en la basura*, por ejemplo, o *El expreso del terror*...<sup>1835</sup>

El personaje del cuento sufre lo que muchos escritores de estos géneros tienen que vivir: el menosprecio social. Para no ser criticado por su mujer opta por el pseudónimo pues: “qué diría ella, tan formal, si supiera que hace meses que perdí el otro trabajo, que por las mañanas no voy al periódico, sino a ese cuarto alquilado en el que no hay más que una

---

<sup>1834</sup> Juan José Millás, *Cuentos a la intemperie*, *Op.cit.*, p. 113.

<sup>1835</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Op.cit.*, p. 194.

ventana y una mesa con una máquina de escribir y un teléfono”.<sup>1836</sup> Este personaje también pone en práctica una de las características de los géneros paraliterarios, la utilización de moldes o estructuras preestablecidas. Nuestro personaje representa la producción en serie pues ha logrado aprender los recursos básicos de modo que puede multiplicar sus producciones como incluir, además del obligatorio crimen, algún elemento erótico. Así la creación se convierte en una producción automática en la que se aplican estos elementos de modo que el escritor puede transformar una noticia del periódico en una novela salpicándola con algunos detalles morbosos: “Pero podría añadirla, tal vez una venganza por celos, o una rede de prostitución internacional: en una alacantarilla aparece la cabeza cortada de ese delincuente y alguien encarga a un detective que busque al asesino, alguien que no tienen confianza en la policía, un hombre poderoso y oculto que paga en dólares y no hace preguntas...”.<sup>1837</sup> Estas repeticiones y falta de originalidad han sido algunos de los argumentos para inscribir la novela negra en fenómeno de la paraliteratura.

Como ya venimos repitiendo a lo largo de este trabajo, uno de los factores “objetivos” que se han argumentado para elevar una obra a la orden de literaria es su innovación o renovación con respecto al sistema literario circundante. Esta institucionalización de la originalidad ha traído consigo el desencanto frente a las innovaciones forzadas en busca del éxito, de tal modo que también se ha convertido en un objeto de crítica. En los relatos de Julio Llamazares («La novela incorrupta») o de Juan Bonilla («El mejor escritor de su generación»), de los que hablamos en el capítulo anterior, aparecía reflejado cierto rechazo hacia la literatura experimentalista, sin embargo Carme Riera en «La novela experimental» realiza toda una parodia de los escritores que buscan la cumbre literaria empleando recursos extremados. El protagonista, un ex seminarista y funcionario de Correos, dialoga con una prostituta sobre su próxima obra con la que está convencido que va a alcanzar la fama literaria a través del abuso de la experimentación. Para conseguir su obra maestra, el personaje pretende romper de forma simultánea todas las convenciones literarias conocidas. En primer lugar, pretende tratar el tiempo narrativo como “un *flash continuo*”. Por otra parte, también aspira a la sencillez de estilo, la

---

<sup>1836</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Ibid.*, p. 194.

<sup>1837</sup> Antonio Muñoz Molina, *Nada del otro mundo*, *Ibid.*, p. 195.

subversión de la página, en la que el lector tenga que ordenar las letras. Nos damos cuenta de la locura de sus pretensiones cuando busca que el texto tenga sonidos y olores... Entre estas fórmulas no puede faltar, claro, la hibridación genérica:

Cada página por separado puede ser representada, declamada o leída en voz alta para ser luego discutida o, por el contrario, sólo leída con los ojos del pensamiento. [...] Representada, eso quiere decir que sirve para la escena, para el teatro. Las acotaciones surgen del propio contexto. ¿Lo vas captando? Declamada, porque a pie de página doy diversas instrucciones y rimas para que el lector por sí mismo pueda ponerlo en verso. Leída como si fuera una novela, porque es historia y ficción y, finalmente, entendida como ensayo porque ofrezco una particular y sintética visión del mundo...<sup>1838</sup>

En esta cita resume las esencias de los diferentes géneros usando un concepto muy tradicional de las formas literarias: 1. teatro = representación (acotaciones). 2. Poesía = declamación (ritmo). 3. Novela = historia y ficción. 4. Ensayo = reflexión sobre el mundo. En suma, Carme Riera logra resumir todos los aspectos que la llamada novela experimental ha intentado subvertir, aunque el resultado es claramente paródico pues consiste en una especie de “cuento de la lechera” en clave literaria. El personaje sueña con alcanzar el reconocimiento público, fase que sintetiza en dos actos: en primer lugar se imagina a sí mismo diciendo su discurso de ingreso en la Real Academia y recibiendo el *Planeta*. En la última frase pues el autor dice: “Si Cervantes está conmigo, no hay *Planeta* que se me resista...”<sup>1839</sup> Con esto nos descubre su locura pues, en analogía con la literatura religiosa, reconoce haber tenido una visión en la que se le aparece “don Miguel”, pues el maestro español ha sido quien le ha elegido para ser el encargado de subvertir la novela:

Soy el manco inmortal –me dijo en cuanto reparó en que le había visto–; no temas. He venido para augurarte grandes éxitos, nobles hazañas que sólo para ti han sido guardadas desde los siglos de los siglos. A mi imagen habrás de renovar la novela demostrando a todos tu valor. [...] Yo viviré en ti, triunfaré en ti y con mi aliento te daré vida y ser.<sup>1840</sup>

En general, dentro de estos cuentos se critica a aquellos escritores que se dejan vapulear por las corrientes del mundo académico o del gran mercado. El caso más extremo aparece en el relato de la joven Care Santos, «Un principio», donde un escritor modifica de arriba abajo su obra con el fin de ajustarse a ese término que se eleva a categoría: la

---

<sup>1838</sup> Carme Riera, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, *Op.cit.*, p. 91.

<sup>1839</sup> Carme Riera, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, *Ibid.*, p. 105.

<sup>1840</sup> Carme Riera, *Contra el amor en compañía y otros relatos*, *Ibid.*, pp. 104-105.



“literatura urbana” y que ha tenido bastante éxito durante los años noventa pues se ajusta a una temática sobre las ciudades, con la que sus habitantes, cronistas de la calle y observadores de la realidad, pueden identificarse.

Ha reconvertido su drama rural con protagonista fornido y pastoril en crónica urbana de la postmodernidad madrileña. Ha hecho crecer su Villatorta novelesca hasta un Madrid de fin del milenio, en el que las mulas se han vuelto utilitarios, los rebaños de ovejas manadas de estudiantes de bachiller visitando El Prado y el Jacinto, su protagonista, se ha metamorfoseado en Señor Ruipérez, funcionario -eso sí, vinculado al ministerio de Agricultura y pesca.

Ha matado a su coprotagonista femenina, que antes moría de parto en la cama, atropellada por un autobús de la línea cincuenta y seis y ha sustituido a los labriegos pueblerinos por un puñado de asesores poco creíbles, que actúan como un coro de tragedia griega. No le gusta nada, pero a su editor -incitador de todos los cambios- le encantará.<sup>1841</sup>

Los cambios que introduce implican todos los niveles de la historia: el protagonista, los personajes, el espacio, el tiempo, la conclusión... Con todo, al final del cuento el protagonista se encuentra con que, tras haber desvirtuado toda su obra para que pudiera ver la luz, finalmente es publicada en una novedosa tirada en papel higiénico de metafórico título:

“Papel higiénico novelado”, espeta el editor, “único en Europa. Ya conoce la habitual costumbre de leer en el servicio. Nosotros facilitamos un papel que, además de cumplir perfectamente con su natural función, sirve de lectura. Enhorabuena por haber sido tenido en consideración. Su obra es muy apropiada para su lanzamiento”.<sup>1842</sup>

Este satírico comentario no pone sino de manifiesto el colapsamiento del mercado que busca nuevos medios para su publicación y que no consigue sino hacer productos de consumo fugaz.

Hasta el momento, hemos visto cómo diferentes personajes-escritores tenían que seleccionar un repertorio lingüístico o una opción genérica, sin embargo ninguno de ellos se plantea simultáneamente varios subgéneros y tendencias. Para encontrarnos un caso así hemos tenido que acudir a una novela del escritor Pedro Zarraluki: *Para amantes y ladrones*. Tal y como señaló Ernesto Ayala-Dip, se trata de un libro que contiene “un homenaje explícito al cuento”, sin embargo, lo interesante es que reproduce en su interior

---

<sup>1841</sup> Care Santos, *Cuentos cítricos*, *Op.cit.*, p. 71.

<sup>1842</sup> Care Santos, *Cuentos cítricos*, *Ibid.*, p. 72.

un pequeño sistema literario.<sup>1843</sup> El tema de libro es el siguiente: un editor que vive apartado en el campo propone a un grupo de escritores a pasar un fin de semana en su masía para proponerles la tarea literaria de escribir un cuento que luego publicará en un pequeño opúsculo. Los escritores se ven sometidos a la gesta de imaginar historias al tiempo que se arrastran durante unos días que tan sólo les descubren la realidad de sus propias vidas. El narrador es un muchacho llegado allí por casualidad, encargado de las tareas de la casa, que asume un papel de *voyeur*, casi invisible para los demás invitados. Sin embargo, este personaje también pretende convertirse en escritor, por lo que el editor intenta enseñarle las normas para moverse no sólo en el mundo de la escritura sino también en el de la vida. Este punto de partida permite que el Pedro Zarraluki introduzca gran número de comentarios sobre la literatura, el mundo editorial, las razones para escribir..., de hecho así describe la obra: “*Para amantes y ladrones* la considero poética, y una poética es lo más importante para cualquier escritor”.<sup>1844</sup> El autor es inmisericorde con el mundillo literario y los personajes que lo nutren pues la novela va desvelando los sentimientos y la naturaleza que mueve a cada uno. Para desenmascarar a sus personajes, Zarraluki usa los cuentos que ellos imaginan pertenecientes a un subgénero determinado. Dentro de la obra cada personaje tiene una personalidad y representa un grupo dentro del conjunto de los creadores.

Tanto los escritores como los relatos aparecen juzgados principalmente por dos personajes que representan intereses opuestos: Humberto y Pablo. El primero es el responsable de la editorial que va a ser el sucesor en el cargo de Paco, se convierte en “abogado del diablo” de todos ellos y en el portavoz de las peores críticas que el mundo externo hace a los escritores allí reunidos. Es el mediador entre las opiniones personales, sociales, literarias y los criterios de mercado (ventas) manejadas en la editorial. En realidad, su pugna no es en busca del éxito de sus escritos sino por obtener el control del negocio:

- Venga, Paco. No haré daño a nadie. Todos continuarán donde están. Sólo que entrarán otros nuevos. Gente más conectada con los lectores. Antón está cayendo en picado. Dolores tiene mucho prestigio, pero no vende nada. Isabel vive más de la crítica que de sus libros. Sólo se mantiene

---

<sup>1843</sup> Ernesto Ayala-Dip, “Literatura y vida”, *Babelia*, 5/02/00, p. 11.

<sup>1844</sup> Encuentro digital con Pedro Zarraluki: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2005/02/1427/> visto el (visto el 10 de septiembre de 2008).

Fabio porque escribe para las mujeres. Probablemente le daremos el premio con su próximo libro. Ya lo ves, ningún daño. Así están las cosas, Paco. No me digas que no lo sabes.<sup>1845</sup>

Este cruel comentario refleja la situación de cada escritor en el mercado. Zarraluki pone los comentarios más cínicos en boca de un personaje envidioso y ladino. Representa al escritor y crítico con serios problemas para la creación pues, por las noches, a diferencia de sus compañeros, arruga las páginas para simular que ha estado toda la noche pensando y deja para el último minuto la resolución de su cuento de encargo.

Frente a este personaje está el dueño de la casa y responsable del encuentro: Paco. Se trata de un hombre maduro y sabio que demuestra continuamente sus lecturas y conocimientos, y es capaz de reconocer con frialdad las virtudes y defectos de “sus” autores. A diferencia de Humberto, los criterios del editor permanecen independientes del mercado por lo que tiene más peso a la hora de valorar el trabajo de los otros pues, dentro de este pequeño mundillo de escritores, el narrador que nos transmite la información, da mayor autoridad a su amigo y jefe. Por eso, cuando este le aconseja sobre el cuento, su opinión se convierte en el rasero a partir del cual juzga las obras de los demás escritores: “Tiempo atrás, Paco, en una de sus lecciones magistrales sobre aquel oficio al que yo no quería dedicarme, me había dicho que un cuento es como una conversación oída a medias, una conversación que no acabas de entender pero de la que descubres que es importantísima para alguien”.<sup>1846</sup> Este narrador es el tercer crítico dentro de la casa cuando, por ejemplo, desprecia el estilo de Fabio: “Abrí al azar uno de los libros y leí un par de párrafos en los que la protagonista discursaba sobre la necesidad de sucumbir a la depravación y al abismo. Más que excitantes, aquellas líneas me resultaron en extremo farragosas”.<sup>1847</sup> Por último, los restantes personajes emiten opiniones sobre los demás seres que pueblan la casa de campo. En este sentido, Polín, la supuesta bella secretaria de Humberto que encubre a una “dama de compañía”, guarda un papel muy importante. Ella representa al lector inocente, poco culto, alineado con los gustos más populares pues al único que conoce de todos los escritores es al exitoso Fabio. Sus reacciones son las más

---

<sup>1845</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Op.cit.*, p. 117.

<sup>1846</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 186.

<sup>1847</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 29.

evidentes y perplejas: se emociona ante el relato de Dolores, se identifica con el de Fabio... Por supuesto, estas actitudes desatan la ira de Humberto quien está viendo cómo su amante admira a su contrincante literario.

Claro que, cada personaje cultiva un subgénero distinto y tiene una diferente recepción en entre la crítica y el público, factores que están vinculados con su autoridad literaria dentro del propio sistema incluido en el libro. Hemos sintetizado los datos que sabemos de ellos en el siguiente cuadro:

| PERSONAJE | GÉNERO  | CARACTERÍSTICAS DE SU CUENTO      | VALORACIÓN SEGÚN HUMBERTO  | PÚBLICO DE SU GÉNERO               | RECONOCIMIENTO |         |
|-----------|---|-----------------------------------|--|------------------------------------|----------------|---------|
|           |   |                                   |  |                                    | CRÍTICA        | PÚBLICO |
| Antón     | Género policíaco<br>Literatura de quiosco             | Relato enigmático y desencantado: | Escritor en declive  | masas                              | bajo           | alto    |
| Dolores   | Escritora nihilista<br>Literatura femenina            | Reelato de una mujer en crisis    | Autora con prestigio pero sin lectores   | minoría                            | alto           | alto    |
| Fabio     | Escritor femenino                                     | Cuento semierótico                | Autor con éxito con el público femenino  | masas                              | bajo           | alto    |
| Isabel    | Escritora autobiográfica                              | Relato metaficcional              | Autora con buena respuesta entre la crítica por su tendencia experimentalista. | minoría                            | alto           | alto    |
| Humberto  | Va a coger el cargo de Pedro de responsable editorial | Cuento previsible                 | Crítico de los demás   | Sin público (casi no ha publicado) |                |         |

Antón es quizá uno de los personajes más positivos de la novela, el editor se lo presenta a Pablo: “Escribe novelas policíacas. Se venden en colecciones baratas y le dan bastante dinero, pero son realmente buenas. Las hay a montones en el quiosco de al lado de tu casa. Seguro que has leído alguna”.<sup>1848</sup> A pesar de que la novela negra ha sido normalmente relegada a un segundo plano por la crítica, su editor es capaz de juzgarle con relativa parcialidad. El narrador nos describe en qué consisten sus novelas, protagonizadas por un detective cínico, contrario a los cánones del género policial:

Conocía bien a su detective Palomares, un investigador displicente que creía que intentar descubrir la verdad era una actividad sospechosa y perjudicial. Cada uno de sus éxitos dejaba tras de sí alguna víctima inocente y, con ella, la duda de si no habría sido mejor quedarse en casa. Era un individuo comparable al reverso emocional de Sherlock Holmes. De haber tenido Palomares un Dr. Watson admirado por la genialidad con que había desentrañado un enigma, nunca habría dicho, como el investigador de Conan Doyle, que el genio era una infinita capacidad de tomarse molestias. Le habría parecido una frase alarmantemente optimista.<sup>1849</sup>

<sup>1848</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 19.

<sup>1849</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, pp. 19-20.

En contraste, para Humberto, Antón no solo ha fracasado socialmente por su alcoholemia, sino literariamente al haber sucumbido en un género de la cultura de masas. Aunque este escritor tiene mucho éxito entre los lectores, se tiene en muy baja estima por el escaso reconocimiento entre sus compañeros. De manera indirecta, Zarraluki deja patente su afición al género policíaco, al poner en su boca uno de los mejores relatos contenidos en el volumen, un cuento cerrado y coherente con el propósito literario que se plantea:

Pensé que no podía haber nada más atractivo que una novela que contuviera claves conocidas por el autor y por un solo lector, uno solo. Y empecé a darle vueltas. Quizá todas las novelas, unas más y otras menos, escondan algo parecido. Habría entonces en todas ellas, a la vista de cualquier lector, mensajes ocultos con la intención de que sólo los encontraran algunos destinatarios. Parece bastante lógico. ¿Por qué he de suponer que Stendhal deseaba que alguien como yo le entendiera *totalmente*? ¿No sería una horrible perversión? ¿No sería absurdo y excesivo? Cuando leo cualquier novela tengo la sensación de que allí dentro hay algo que no es para mí. Seguro que lo hay.<sup>1850</sup>

Se trata de un texto enigmático que recupera el modelo del manuscrito encontrado.<sup>1851</sup> También famosa y reconocida es Dolores, quien según el editor se trata de una escritora demasiado nihilista. Para Humberto, estas historias tienen muy buena acogida entre las lectoras feministas y las instituciones, pero no llegan a los lectores (tampoco mujeres). De acuerdo con esto, su relato refleja esos vicios de los que es acusada: se trata de un cuento en torno a una mujer en crisis que se va a la selva para encontrar el rumbo de su vida, sin embargo, una vez introducida en el mundo salvaje conoce a un hombre del que se enamora perdidamente y al que, al poco, encuentra colgado de una viga. Entonces descubrimos que el hombre ha ido a ese lugar para suicidarse al encontrarse muy enfermo. La historia, como descubrimos al final de la novela, tiene un trasfondo autobiográfico puesto que ella se encuentra en estado terminal.

---

<sup>1850</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 71.

<sup>1851</sup> Un hombre encuentra un libro antiguo de un tal Gonzalo de Correa, con una nota escrita por el cura del pueblo que intenta disuadir de su lectura a todo aquel que lo abra. Por supuesto el personaje no puede evitar leer la historia de amor entre una madrileña, María Hinojosa y un francés, François Goncourt en los tiempos de la Guerra de Independencia, por el que ella se suicida al enterarse de su fallecimiento. En realidad, el libro contiene a su vez un mensaje cifrado que no es más que una carta de amor hacia la mujer del Gonzalo, Patricia, y una advertencia al lector: “que nadie más ose leerlo: descubrirá que todo, también la curiosidad, tiene un precio. En cuanto concluya su no deseada intromisión este lector sabrá que todo en el mundo esconde un mensaje secreto, indescifrable. Así es como irremisiblemente perderá el sueño. La literatura se vengará por ti, amada mía”.<sup>1851</sup> Este relato precisa un lector inteligente que sepa leer hasta el final y entrar en el juego.

Por el contrario, Fabio representa al escritor que consigue un gran número de lectoras por sus novelas de alto contenido erótico, por eso le llaman “el rey de la primavera”.<sup>1852</sup> Su historia trata sobre una mujer adinerada que un día abandona a su marido multimillonario para acompañar a un poeta que la desprecia y se ve con otra. Antes de concluir el relato Fabio expone su modelo de relato sin mayores pretensiones intelectuales:

No esperéis un cuento borgiano, muy cerebral y todo eso. Tampoco esperéis sorpresas. Yo escribo en la línea de Chéjov. Me interesan las sensaciones. En este caso, analizar la permanente contradicción entre libertad y dependencia. La libertad es un tesoro que nos quema en las manos, como el dinero a los que van al casino.<sup>1853</sup>

El argumento está, además, salpicado de detalles procaces. Pedro no puede evitar sentir un gran desprecio hacia su forma de escribir y declara que su relato semi erótico, resulta demasiado farragoso.

Por último, Isabel es considerada por Paco como “una buena escritora”, la más profesional de todos ellos. Quizá su peor defecto es precisar la vida para hacer literatura. Según reconoce su último libro de cuentos está basado en sus lecturas:

Voy a titular el libro *Las vidas falsas*, pero no tiene nada que ver con Marcel Schwob ni con André Gide. Son historias reales de gente que no fue lo que parecía: un espía doble durante la guerra fría, un galán de cine bajito que tuvo que ir siempre con alzas, un padre de familia que por las noches iba a buscar maricones a los urinarios de la Avenida de la Luz, una especie de *belle de jour* que vivió en los años cincuenta en Barcelona...<sup>1854</sup>

Esta escritora ha conseguido una buena respuesta entre la crítica por su tendencia experimentalista. En contraste, es la autora con más visión crítica de sí misma, como podemos ver en un comentario que le hace a Pablo: “¿Sabes qué es un escritor? Es alguien que intenta no ver dos veces la misma cosa de una misma manera. Y tú tienes ese don, muchacho. Yo no lo tengo. Para mí las cosas son como son, es un fastidio. Por eso seré siempre una insatisfecha. Lúcida, pero insatisfecha”.<sup>1855</sup> Su relato también refleja el mundillo literario y trata sobre un escritor al que todos los editores rechazan su novela

---

<sup>1852</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Op.cit.*, p. 155.

<sup>1853</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 181.

<sup>1854</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 33.

<sup>1855</sup> Pedro Zarraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 65.

titulada *La defenestración*. No obstante, un día consigue una entrevista con un editor que encarga un libro sobre Napoleón. Ebelardo, el protagonista, adopta una posición novelesca ante la materia de su trabajo: “No contó las andanzas de Napoleón, sino que le devolvió la vida dentro de su propia piel. *Pensó* en nombre del emperador. Napoleón no era ya un hombre, ni siquiera una leyenda. Era el personaje sublime, complejo e inolvidable de la mejor novela de todos los tiempos”.<sup>1856</sup> Desde ese momento se convierte en un escritor de encargo que es capaz de escribir biografías, conferencias, críticas, reseñas que logren captar el interés del comprador en función de los intereses del editor.

En un par de semanas convirtió a aquel segundón en un paradigma de lo que debe pagar un hombre cuando apuesta por la gran literatura: morir en el olvido, aniquilado por una cirrosis de la que eran culpables la mierda de lectores que hay en esta mierda de mundo. Hizo de aquel escritor un mito de la vía atormentada. Y el almacén del editor se vio muy aliviado.<sup>1857</sup>

Claro que, el escritor se pone nervioso ya que no consigue publicar su última novela. El editor le da palmadas en la espalda y le contesta que ahora su relación profesional se lo impide. Esta situación le conduce a una desencantada conclusión: “él es la Literatura” puesto que gracias a su trabajo y sus libros, autores totalmente desconocidos han conseguido la fama.

¿Qué era Stevenson, qué era? Un tísico hijo de un constructor de faros, un enfermo que no podía con su alma y que para entretenerse escribía cuentecitos de piratas, un fracasado. Lo mejor de Stevenson era el ensayo que había escrito Eberardo sobre él. Y lo había escrito en media hora, con un par de cojones. Todo eso por no hablar de los autores del momento, mirándose siempre el ombligo y esperando con ansia a que Eberardo, tras leer sus libros, les explicase por qué eran tan buenos.<sup>1858</sup>

Isabel Togares presenta todo un relato sobre el desencanto literario. En sus páginas denuncia el sistema y sus corrupción: “Todos nos parecemos a Eberardo, ¿no creéis? Acabamos convirtiéndonos en unos profesionales, en unos estafadores”.<sup>1859</sup>

Por supuesto, Humberto, el verdugo y crítico de todos los escritores, no sale muy bien parado en su relato: un texto sobre una mujer en una habitación de hotel totalmente

---

<sup>1856</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 145.

<sup>1857</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 147.

<sup>1858</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 148.

<sup>1859</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 148.

previsible y muy semejante a tantos relatos de misterio con ambiente urbano. El texto desata entre él, Isabel y Antón una discusión sobre la originalidad:

-¡Qué original! –volvió a la carga Isabel-. Ahora cogerá su maletín, lleno del dinero que le han pagado por sus trapicheos, y saldrá a la calle. En la parada del taxi se lo cambiarán por otro maletín, casualmente idéntico. ¿Qué encontrará dentro cuando lo abra? La lista secretísima de todos los tópicos... Humberto eres un genio.<sup>1860</sup>

No pasa desapercibida la semejanza con una de las novelas de Italo Calvino en *Si una noche de invierno un viajero*. Humberto se defiende empleando el recurso del plagio:

¿Qué coño os pasa? He decidido empezar por un clásico. ¿Es eso malo? Ya sabemos que lo que no es tradición es plagio. Lo importante es lo que suceda en la habitación 214 del hotel Mónaco. ¿Quién es esa mujer? ¿Os interesa? No os interesa, claro que no. Tantos años escribiendo os han hecho perder la curiosidad. Ya no sois lectores. Ahí es donde os estáis jodiendo todos.<sup>1861</sup>

A partir de este relato todos sacan a la luz sus mejores argumentos para defender un género del cual Humberto ha hecho tan mal uso. Isabel rechaza la improvisación que hace Humberto de acciones al carecer de un plan previo y le reprocha: “Así no se escriben los cuentos. Las novelas sí pueden escribirse por tanteo, por acumulación, pero no los cuentos. Cortázar decía que un cuento es una máquina literaria de crear interés. A mí me gusta esa definición. Y es evidente que esas máquinas no se construyen con apaños”.<sup>1862</sup> No podía faltar en un libro sobre el cuento la correspondiente mención al maestro argentino. Antón, por su parte saca a relucir la poética de Quiroga: “Los cuentos juegan siempre con el pasado, con lo que sucedió antes del momento en que dan comienzo. Horacio Quiroga proponía el truco de empezarlos con una oración complementaria”.<sup>1863</sup> Su crítica va dirigida hacia la imposibilidad de que un relato tan simplista desencadene una motivación, identificación o cualquier sentimiento en el lector: “-El problema de este cuento es que no está en la cabeza de nadie –opinó Antón Arrieaga-, ése es el problema. Para escribir un cuento hay que verlo antes como un espejismo que reverbera en el aire. Éste nadie lo ve, y

---

<sup>1860</sup> Pedro Zarzaluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 52.

<sup>1861</sup> Pedro Zarzaluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 52.

<sup>1862</sup> Pedro Zarzaluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 165.

<sup>1863</sup> Pedro Zarzaluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 166.



por lo tanto es un cuento que no existe”.<sup>1864</sup> Ante las críticas, Humberto resuelve su relato en unas pocas líneas, a la manera de Monterroso.

La novela habla además del aprendizaje literario y vital del narrador de dos ideas fundamentales. En primer lugar, lee dos libros magistrales que dejan una honda huella en él (*El paseo* de Robert Walser y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad). A pesar de que entre ellos hay escasos puntos en común descubre que: “no había ninguna pauta o canon que permitiera escribir libros inolvidables, de la misma forma que ningún recetario podía convertir a un aprendiz en un cocinero excepcional”.<sup>1865</sup> Esta experiencia le hace entender que no se puede enseñar ningún método eficaz para escribir una buena obra literaria. En segundo lugar, Pablo aprende durante este fin de semana que no puede juzgar por las apariencias sino que ha de adoptar un papel activo. Esta idea está de acuerdo con su poética del cuento publicada en *Lucanor*: “El relato en cambio, sólo depende en su extensión de una exactitud fundamentada por igual en la precisión y en la vaguedad. Para él es tan importante lo que se dice como lo que se sobreentiende., y eso hace de su lector un personaje misteriosamente cómplice del texto”.<sup>1866</sup>

## LOS CUENTOS DEL CUENTO

Un subtipo de las metaficciones arriba reseñadas son aquellas en las que el proceso de creación de la obra aparece incluido en la misma, de forma que podemos observar el fenómeno de la selección de recursos junto al desarrollo del propio relato. Hemos encontrado varios ejemplos en los que los personajes (usualmente escritores) se plantean la redacción de un cuento y comentan cómo van escogiendo los diferentes recursos. Uno de los casos más llamativos es «El viajero perdido» de Jose María Merino, donde el escritor nos habla del proceso de extrañamiento que supone la creación.<sup>1867</sup> Sabemos que el mensaje

---

<sup>1864</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 168.

<sup>1865</sup> Pedro Zaraluki, *Para amantes y ladrones*, *Ibid.*, p. 69.

<sup>1866</sup> Pedro Zaraluki, “El corazón del relato”, *Lucanor*, *Op.cit.*, p. 185.

<sup>1867</sup> Cheng Chang Lee ha realizado un pormenorizado análisis de los recursos metaficcionales del escritor tanto en sus libros de cuentos como en sus novelas: *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 70.

del relato concuerda con sus propias sensaciones ya que en 1986 el escritor gallego había comentado que a veces a la hora de redactar sufría un proceso de alejamiento con respecto a la historia: “empiezo a sospechar que no soy yo realmente quien guía el aparato. Me parece comprender que es ella, la historia brumosa, quien quiere ser novela; que las palabras pugnan por organizarse y quedar escritas, formando el conjunto de una narración, de un relato. Que son ellas mismas quienes de verdad manejan el volante”.<sup>1868</sup> En el cuento en cuestión, el protagonista es un escritor que encuentra la inspiración tras cruzarse con un hombre perdido en una estación de tren. Al llegar a su casa, imagina la historia de este individuo, se centra en su desasosiego y en las causas de esa mirada aterrorizada: “Un hombre recorre una ciudad al atardecer. Viajero habitual, proviene de un lugar lejano y es del todo extraño a unas calles donde el viento arremolina billetes viejos de lotería, hojas y colillas. En sus ojos hay tal expresión de fijeza desolada, que los transeúntes con los que se cruza le observan con sorpresa y hasta los vendedores ambulantes y los mendigos le miran con recelo, sin decidirse a interpellarle”.<sup>1869</sup> El protagonista comenta sus progresos con su pareja, Berta, quien alcanza una empatía tal con el hombre de la novela que hasta llega a soñar con él: “Tienes que sacarle de ahí”.<sup>1870</sup> Este es el primer indicio de que la vida del narrador y su novia pueden estar relacionadas. Durante un viaje de Berta, el protagonista continúa con la historia del viajero. En la primera versión del relato se encuentra atrapado en un aeropuerto junto a una mujer que bien podría ser la compañera del autor, conforme avanzan sus páginas sus dos personajes parecen estar atraídos el uno hacia el otro. El escritor, extrañado y asustado ante el cariz que está tomando el relato, decide redactar una nueva versión que, sin embargo, no le convence. Parece que las acciones de su cuento estén marcadas y sean autónomas al autor, de esta manera, José María Merino defiende que, hasta cierto punto, la creación es independiente de la razón.

En el caso de Pedro Zarraluki, ha expuesto sus ideas literarias tanto de forma directa, en la antología de Ángeles Encinar y Anthony Percival, como a través de la metaficción, en *Para amantes y ladrones*, y en «La inspiración caótica» un relato especular.

---

<sup>1868</sup> José María Merino, “Novelar después de todo”, *Las nuevas letras*, 1986, 5, p. 32.

<sup>1869</sup> José María Merino, *Cincuenta relatos y una fábula*, *Op.cit.*, p. 279.

<sup>1870</sup> José María Merino, *Cincuenta relatos y una fábula*, *Ibid.*, p. 280.

En el primer caso Zarraluki ofrece definía al género por su precisión y vaguedad.<sup>1871</sup> Este pensamiento concuerda con las ideas expresadas en *Para amantes y ladrones*, sin embargo tanto en esta poética como en el cuento, pone el acento en la tarea del escritor, quien primero ha de seleccionar el material y conseguir el punto exacto de imprecisión. En el cuento, además, a la vez que el narrador (esta vez en tercera persona) expone una poética, nos hace partícipes de las decisiones que adopta un hipotético escritor:

Para escribir un relato necesitamos un buen escenario. Podemos escoger lugares remotos o concebir lugares propicios, pero soy partidario de instalarme en aquellos que, habitados desde siempre por la literatura, nos resultan cercanos y terribles como el recuerdo de algo que ya no existe. Nunca faltarán decorados cargados de referencias en los que podremos hacer posible hasta lo más improbable. A esto se añade que un castillo en la niebla, una joya extraviada o un barco sin timonel acomodan al lector en la mejor butaca del pensamiento, pues cree saber lo que puede ocurrir. En nuestras manos reposa el placer de demostrarle que estaba equivocado.<sup>1872</sup>

Como vemos, en la selección del espacio tiene un papel importante la tradición pues, aquellos paisajes empleados en otros textos, tienen la virtud de suscitar un mayor número de sugerencias. El narrador también es consciente de que algunos tópicos fantasmagóricos y fantásticos desencadenan en los lectores unas expectativas con las que el creador puede jugar. Tras estas reflexiones el narrador da el primer paso: “Ya tenemos el escenario: un tren se acerca desde el horizonte, y su avance le llevará inevitablemente hasta nosotros”.<sup>1873</sup> Tras estas decisiones el creador debe elegir los personajes. Antes de escogerlos, tal y como ha hecho con el espacio, plantea su predilección por esos héroes cotidianos ya que muchas veces pueden sorprender al lector.

Demos entrada ahora a los personajes. Un recurso infalible es que sean algo anodinos, y que bajo su apariencia mediocre escondan un gran secreto. Muchas de las mejores obras de la literatura están basadas en individuos de este tipo, y para todos sirve la misma norma: nunca te fíes de su apariencia, pues los volubles caprichos del escritor son casi tan amplios como los deseos de sus lectores. El relato podría entonces comenzar de esta manera:<sup>1874</sup>

El personaje que describe cumple perfectamente estos requisitos en su atuendo gastado y gris. Como el narrador quiere dejar patente el poder que ejerce sobre el mundo que está creando, pues él va administrando la información de la historia, detiene la etopeya:

---

<sup>1871</sup> Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 299

<sup>1872</sup> Pedro Zarraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Op.cit.*, p. 13

<sup>1873</sup> Pedro Zarraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 14

<sup>1874</sup> Pedro Zarraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 14

“Hasta aquí, nada nos interesa de este hombre como no sea la esperanza que en él depositamos. Sabemos que algo va a pasar, pero creemos que nada puede sucederle mientras permanezca solo”.<sup>1875</sup> Ha llegado el momento de que comience la acción puesto que todavía no ha aparecido ningún elemento que rompa el equilibrio de la vida del protagonista. Como detonante de la historia decide introducir a una muchacha en el argumento. Antes de continuar el narrador plantea una definición del género: “A fin de cuentas el relato es un breve episodio en el continuo de los sucesos posibles, y no tiene otra validez que esa permanencia ingrátida –casi milagrosa– entre un pasado y un futuro inabarcables en los que todo ha sucedido ya y en los que todo volverá a suceder”.<sup>1876</sup> En definitiva, la naturaleza del cuento consiste en limitar una posibilidad entre todas, con un pasado y un futuro abierto a la imaginación y la recreación. Sin embargo este texto intenta rebelarse a las limitaciones del género planteándonos los diferentes derroteros que puede adoptar la historia. En una de las versiones él le pregunta a la chica por la cartera que lleva en su regazo. Ella no quiere admitir que contiene un gato porque prefiere fantasear con que lleva un maravilloso tocado de perlas y plumas. Pero el secreto del hombre es aún peor, en el interior de su maleta lleva una bomba. En la otra opción él le pregunta por el café que están tomando y ella le confiesa que lleva un gato y a él le cuesta reconocer que lo único que contiene su bonita maleta es una simple muda. Tras estos dos desarrollos el escritor se da cuenta de que puede utilizar el siguiente recurso: “Los dos personajes se ponen a pensar”. Circunstancia que permite al escritor la posibilidad de introducir cualquier historia en las mentes de esas dos personas: “Nada hemos avanzado, pues ese pensamiento paralelo contiene todos los pensamientos del mundo”.<sup>1877</sup> El problema, en tal caso, es que las posibilidades se multiplicarían, lo cual cada vez dificulta más la tarea de elegir una opción: “¿Cuál de estas historias le permitirá sorprender a sus lectores?”.<sup>1878</sup> La selección está clara: todo debe estar supeditado a la sorpresa del receptor.

---

<sup>1875</sup> Pedro Zaraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 14

<sup>1876</sup> Pedro Zaraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 15

<sup>1877</sup> Pedro Zaraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 20

<sup>1878</sup> Pedro Zaraluki, *Retrato de familia con catástrofe*, *Ibid.*, p. 23

Ambos cuentos suponen, para el escritor y el lector, un juego intelectual fascinante puesto que nos adentran en ese momento tan oscuro de la creación. Isabel del Río ha llegado más allá en estos juegos y los ha convertido en el elemento unificador de *La duda*, subtítulo *otros apuntes para escribir una colección de relatos*. El recurso empleado consiste en situarnos en el corazón mismo de la trama que va tejiéndose, y en la que los lectores nos acabamos involucrando casi imperceptiblemente. En todos ellos el narrador que podemos confundir con la propia autora, expone unas premisas, generalmente unas ideas literarias, para, a continuación, ponerlas en práctica. En el cuento que da título al libro parte de una extensa poética del relato breve en la que, en primer lugar, nos indica que para toda definición literaria basada en la negación de contrarios se puede crear un texto que la contradiga.

Cuando la definición se hace laboriosa, se tiende entonces a describir el objeto de estudio por negación de otros, y así todo lo que o es real es ficticio, todo lo perverso no es virtuoso, en eso se está de acuerdo (en este argumento habría que olvidarse de gradaciones; estamos hablando en blanco y negro). Aplicando este principio, la hipótesis no puede corroborarse más que contradiciendo lo opuesto. Sin embargo, en una premisa también pueden darse elementos de su contrario: así, en la ficción hay fenómenos reales (y en este caso por real se entienden dos cosas, lo que obedece a los parámetros definidos de antemano para esa particular disciplina, y lo que responde meramente a situaciones que suceden a diario), es más, algunas expresiones de la invención son más reales que otras (léase, se adecuan más a los criterios aplicados o son más intensamente verídicas).<sup>1879</sup>

A la autora le interesa contraponer el género del cuento y de la novela para comparar sus características básicas. En general, la escritora propone la autonomía del cuento frente a la novela.

Si contrastamos novela y cuento, dos manifestaciones de supuestamente la misma realidad, nos encontraremos con que la primera permite una veracidad mayor, pues difunde lo que podría suceder o ha sucedido; el segundo, entretanto, se refiere siempre a lo que está a punto de suceder, pero de alguna manera esa gestación de realidad no puede llegar jamás a término (ni en la ficción, ni en el mundo real). La novela no tiene por qué ofrecer conclusión alguna al ser un fragmento arrancado al azar de un episodio mayor que no empieza ni termina (la propia eternidad si se quiere); el relato corto, por su parte, ha de estar siempre provisto de un principio y un fin, en otras palabras, se basta a sí mismo. El cuento no es más que una pregunta que ha de responderse in situ; sin despejar incógnitas no hay cuento, del mismo modo que no hay origen sin final. Sí puede existir enigma sin desenlace, pero no vida sin perecimiento, por lo que la novela es el enigma aún por resolver y el cuento un perenne recordatorio de la muerte.<sup>1880</sup>

---

<sup>1879</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes para escribir una colección de relatos*, *Op.cit.*, p. 15.

<sup>1880</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes para escribir una colección de relatos*, *Ibid.*, p. 15-16.

En este párrafo encontramos la identificación entre la novela y la apertura de significados y el cuento con su cierre. Una propuesta contraria a todos aquellos que postulan que, precisamente, el cuento por su brevedad permite una mayor significación. Independientemente de nuestra opinión sobre esta definición, el propósito de la escritora consiste en crear esa excepción que confirme la regla empleando una de las formas primigenias de la narración: el cuento de hadas.

La historia comienza, a modo de los cuentos populares, en una localización remota e inexacta: “En un mismo palacio del Oriente, en un reino desconocido en los anales pero que sin duda existió según lo confirma la tradición oral, habían vivido todos los reyes de aquella dinastía”.<sup>1881</sup> El rey de este país, fascinado por la magia negra, se ha gastado toda su fortuna en extraños conjuros que un avaro le ha vendido. Su pobreza ha llegado hasta tal punto que acepta el trueque que le propone el avaro: cambiar a su hija por un cofre lleno de perlas. Afortunadamente la princesa se da cuenta del juego de espejos que hay detrás del intercambio de las falsas perlas y se escabulle de entre la tramoya del montaje. A lo largo del relato la acción discurre de forma cronológica pero, de vez en cuando, interviene el narrador con alguna reflexión sobre el transcurso del texto: “Miró de nuevo en derredor suyo (y recuérdese que todo esto ocupa apenas unos instantes, que fueron por otra parte decisivos) y no vio más que las alturas imposibles y lo inalcanzable de los capiteles”.<sup>1882</sup> En este punto, la estructura del relato aparece ya cerrada puesto que hemos pasado las diferentes fases de equilibrio, ruptura del equilibrio, y reestablecimiento... Sin embargo, al final la escritora coloca a la princesa en una encrucijada que abre las posibilidades de ese desenlace: “Y en ese momento en que todo estaba listo para llevarse a cabo, la decisión tomada, la justicia hecha, la libertad ganada, entonces —en esos pequeños instantes- la princesa se puso a pensar... en su padre, el rey; en el palacio; en el avaro; y se quedó pensando [...] Y la princesa pensó y pensó, pensó y pensó”.<sup>1883</sup>

---

<sup>1881</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos Ibid.*, p. 26.

<sup>1882</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos, Ibid.*, p. 26.

<sup>1883</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos, Ibid.*, p. 32.

En «El parapeto» la escritora emplea dos niveles en el discurso: por un lado, el narrador plantea usando el presente de indicativo la materia narrativa, los hechos que se han de relatar y, por otro lado, expone las posibles realizaciones textuales ya sea en condicional o en subjuntivo. Veamos un ejemplo: “Hay un hombre que decidió un día erigir un parapeto en torno suyo: de gestos y palabras, pero también de sentimientos. Para hablar de este hombre podría iniciarse el relato con algo meramente anecdótico (al menos así eran para él estas cosas): fue una confesión que le hiciera alguien a ese hombre, pongamos por caso una mujer”.<sup>1884</sup> Este planteamiento es interesante en tanto que pone sobre el tapete la intención del creador a la hora de optar por una realización concreta, tal y como aparece en el siguiente ejemplo: “El relato se dilatará a propósito porque el tema requiere un tratamiento confuso o laberíntico, esto es, emprender un rumbo, seguir por otro, intercalar un texto (que aquí se facilitará en la versión definitiva como sueño narrado, y no en forma de apuntes), todo ello con pasajes de exposición que contendrán información detallada y en la que no nos adentraremos pues se dejará a la discreción del autor”.<sup>1885</sup> A veces no cierra las versiones y recurre al lector para que escoja entre los diferentes tipos de locura que se han empleado en la tradición: “se explicará que ella ha perdido la noción de la realidad temporalmente, empujada por el frenesí, el delirio u otro diagnóstico literario”.<sup>1886</sup> El narrador también tiene en cuenta la reacción del lector ante la aparición de un sueño: “La narración del sueño será un habitual recurso literario, o el cuento dentro del cuento, y con ello se indicará que la fantasía es insaciable, o que hay otras fantasías dentro de cada fantasía; en resumen, se insinuará con el texto que nunca se pisa tierra firme porque cuando uno despierta de un sueño es que está entrando en otro”.<sup>1887</sup> Es decir, el tópico de que el relato entero forma parte del mundo onírico de un narrador deja abierto el camino a la interpretación fantástica.

---

<sup>1884</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos*, *Ibid.*, p. 41.

<sup>1885</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos* *Ibid.*, p. 42.

<sup>1886</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos*, *Ibid.*, p. 46.

<sup>1887</sup> Isabel del Río, *La duda: y otros apuntes. para escribir una colección de relatos*, *Ibid.*, p. 49.

En realidad, los relatos fantásticos ponen en serios aprietos a los creadores, o al menos así opina el narrador de «Diez párrafos» de Sergi Pàmies. La protagonista es una escritora que decide “escribir un cuento sobre una mujer que cose un botón” y que se acaba cosiendo a sí misma.<sup>1888</sup> Este texto plantea serias dificultades, así la escritora tiene que elegir bien la razón por la que su personaje se despista tanto como para que no se percate de lo que está sucediendo: se le ocurre que quizá esté pensando en un plato de sopa o en un hombre. Todas las piezas deben encajar con cuidado para que la historia sea verosímil, por ejemplo le preocupa el detalle de la sangre que evidentemente debería de brotar de la mujer si sucediera en realidad lo relatado.

Evidentemente, si, como cuando trabajaba en la agencia Europa Press, la escritora tuviese que redactar una noticia, a la fuerza tendría que referirse a la sangre y al dolor que siente la mujer que cose cuando la aguja le atraviesa el índice de la mano izquierda. Pero resulta que la protagonista lo es de un cuento, no de una noticia, y que está demasiado embobada pensando en un plato de sopa para sentir nada.<sup>1889</sup>

Pàmies apunta a la diferente naturaleza que tienen los personajes de los artículos de prensa comparándolos con los de la ficción: en el relato se pueden omitir detalles y sentimientos.

Hemos dejado para el final el ejemplo de relato metaficcional más complejo y rico de nuestro corpus: *Obabakoak* de Bernardo Atxaga (Joseba Irazu). Las dos primeras partes de la obra -*Infancias* y *Nueve palabras en honor del pueblo de Villamediana*- carecen de elementos metaficcionales, mientras que este recurso resulta vertebrador a en el apartado *En busca de la última palabra* ya que lo encontraremos tanto en la historia marco que le da unidad como dentro de los relatos que la componen.

En la narración principal el narrador protagonista y su amigo se encaminan hacia un encuentro en Obaba en donde van a una sesión de lectura. Antes de llegar se preguntan: “¿Qué le hace falta a un cuento para que sea bueno?”<sup>1890</sup> En respuesta a este interrogante no aparece una preceptiva hecha y cerrada, sino que los personajes nos exponen un breve

---

<sup>1888</sup> Sergi Pàmies, *La gran novela sobre Barcelona*, *Op.cit.*, 1998, p. 52.

<sup>1889</sup> Sergi Pàmies, *La gran novela sobre Barcelona*, *Ibid.*, p. 58.

<sup>1890</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 197.



resumen de sus relatos favoritos: «Sueño» de Chejov, «El breve paseo de Mr. Loveday», de E. Waugh y «El collar» de Maupassant.<sup>1891</sup> Lo llamativo es que en ningún caso nos terminan de contar la historia, casi dándola por supuesta. Lo que consigue el escritor suprimiendo la conclusión es subrayar el valor que tiene cada final y que no desvela. Se trata de un procedimiento para intensificar una de las principales conclusiones sobre la definición del género: “un cuento necesita un final fuerte”.<sup>1892</sup> Tras comparar a sus escritores predilectos, parecen extraer otras conclusiones: los dos amigos destacan la semejanza entre el relato breve y la poesía: “En primer lugar, nos pareció evidente el paralelismo que existe entre el cuento y el poema. Como dijo mi amigo al hacer el resumen de lo hablado, ambos provienen de la tradición oral, y suelen ser breves. Además, y debido quizás a esas dos características, ambos han de cumplir el requisito de ser muy significativos”.<sup>1893</sup> Lo importante no es tanto la historia, puesto que hay muchas, sino la mirada del autor quien: “Si es realmente bueno, tomará como material su propia experiencia, y captará en ella algo que sea esencia; extraerá de ella algo que tenga validez para cualquiera. Si es malo nunca traspasará la frontera de lo meramente anecdótico. Por eso son buenos los cuentos que hoy hemos recordado. Porque expresan cosas esenciales, y no simples anécdotas”.<sup>1894</sup> El cuentista debe tener la capacidad para convertir lo meramente anecdótico en algo trascendente que hace que estas historias tengan esa universalidad que da calidad a los cuentos.

Inserto en este marco aparece «Para escribir un cuento en cinco minutos» donde el autor construye una parodia de los “manuales” para cuentistas. El narrador da instrucciones sobre los pasos que debe seguir el futuro cuentista pero, en lugar de dirigirse directamente al trabajo, indica que el escritor debe dedicar la mitad del tiempo a poner música adecuada, visitar el escusado, buscar el diccionario... por lo que durante el resto de los cinco minutos le apremiará el tiempo y la certeza siguiente: “Tienes que elegir, es doloroso, pero tienes

---

<sup>1891</sup> Junto a estos escritores también cita a Schwob y Chesterton.

<sup>1892</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 205.

<sup>1893</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 204.

<sup>1894</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 204.

que elegir”.<sup>1895</sup> Así que, puede que lo que mejor defina al género, según Atxaga, sea el afán de síntesis, algo así como encerrar un universo en una palabra.

Fuera de este volumen Bernardo Atxaga ha hecho otros comentarios metaficcionales. Entre los textos recogidos en *Lista de locos* vuelve a recalcar en la importancia del final y el principio.

Las dos frases más importantes de un cuento son la primera y la última –dijo la A con cierta arrogancia-. Esa característica, prueba palpable del origen no literario, es decir, oral, de esta forma de narración, permite hablar del cuento como de un discurso con dos puertas. La primera puerta, puerta de entrada, permitiría el paso del silencio a la palabra, de la realidad a la ficción, del aburrimiento a la alegría; la segunda, puerta de salida, tendría, por decirlo así, forma de tobogán, pues su función consistiría en suavizar la vuelta al silencio, a la realidad y al aburrimiento.<sup>1896</sup>

La idea parece clara, lo importante es preparar y proporcionar una buena entrada y salida para el lector, llegado el momento de habitar el mundo ficcional incluido en el texto. Sin embargo, hemos podido comprobar que el escritor no suele ser muy consecuente con sus propuestas que son pocos los relatos en los que abre con un comienzo impactante, más bien todo lo contrario, prefiere optar por largos párrafos introductorios que no anuncian el tema principal sino que lo postergan, manipulando la paciencia de los lectores. En «Saldría a pasear todas las noches. I. Declaración de Katharina», el autor parte de:

Saldría a pasear todas las noches, pero me da miedo, no me atrevo. A veces, cuando estoy un poco animada, bajo hasta el portal de mi casa y me pongo a caminar hacia la estación, y voy todo el tiempo diciéndome Katharina no seas tonta, no importa que las calles estén vacías, tú sigue caminando y no pienses en esas cosas que aparecen en el periódico, porque los periódicos exageran mucho y parece como que les gustara hablar de mujeres asesinadas y todo eso.<sup>1897</sup>

Por supuesto, aunque el párrafo es relevante ya que nos muestra a un personaje temeroso ante lo desconocido, estos no van a ser los derroteros por los que circulará el relato, muy por el contrario, la historia consiste en el recuerdo de una anécdota en el tren que no se le borra de la mente a la narradora.

Por otra parte, sus finales tampoco se caracterizan por su intensidad ya que opta por cortar de manera tácita las posibilidades de interpretación, construyendo cuentos cerrados.

---

<sup>1895</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 265.

<sup>1896</sup> Bernardo Atxaga, *Lista de locos y otros alfabetos*, *Op.cit.*, p. 33.

<sup>1897</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Op.cit.*, p. 105.

No suele escribir una frase epifánica sino que nos descubre claramente el final del misterio. La única excepción es el caso de «Margarete y Heinrich, gemelos» en el cual el hermano se entera de que su hermana ha muerto arrollada por un tren. Queda en vilo la cuestión de si su fallecimiento ha sido resultado de un intento victorioso de suicidio. La primera frase produce un efecto de distanciamiento:

Supongamos que esto que ahora comienza es un relato o una historia de unas diez o doce páginas, y concretamos dicha hipótesis diciendo que los protagonistas de la historia serán, precisamente, los personajes cuyo nombre figura en el título, es decir, Margarete y Heinrich; dos hermanos gemelos que en la época en que sucedieron los hechos a narrar —otoño de mil novecientos treinta y cuatro— vivían en dos ciudades distintas de Alemania, separados el uno del otro.<sup>1898</sup>

Una vez más, el escritor, consciente de los rudimentos de la ficción, pone de manifiesto sus hilos de una manera descarada. El final, en contraste a ese comienzo tan frío, abre los significados cuando se entera finalmente de que la muerte de su gemela ha sido voluntaria: “Heinrich rompió la carta y la arrojó a la papelera. No necesitaba de aquella confirmación. Luego, quizá por última vez, se encaminó hacia la estación”.<sup>1899</sup>

---

<sup>1898</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 298.

<sup>1899</sup> Bernardo Atxaga, *Obabakoak*, *Ibid.*, p. 105.

## CONCLUSIONES

Ha llegado el momento de concretar las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo de estas páginas. Los largos prolegómenos del trabajo sirvieron para acotar el foco de interés de este estudio y la perspectiva que íbamos a adoptar. Desde el punto de vista metodológico, hemos trabajado con dos objetos o, utilizando el concepto de Itamar Even-Zohar, “productos” diferentes. Por un lado, hemos abordado los discursos sobre el género creados por los escritores de cuentos de una década y, por otro lado, sus propios libros de relatos. En lo que respecta al primer objeto, recordamos la necesidad de responder a la siguiente pregunta: ¿Qué es lo que hace que un escritor diga que el género es X, Y, Z? Tal interrogante pone el énfasis a la vez en el autor y en el contexto. Nuestro estudio del género cuento tiene un enfoque evidentemente pragmático y hemos atendido tanto a la realidad producida como a la propia acción de la creación literaria. Nos hemos apoyado en la convicción de que los géneros no solo definen una norma o esencia, o son un término de clasificación, sino que son construcciones históricas que adquieren por el uso y la convención unas características formales y temáticas que determinan un horizonte de expectativas, a la par que suponen un conjunto de competencias para la creación. Así, no ha sido nuestro objetivo *definir* el género sino *observar* lo que es entendido como tal por un conjunto de autores. Para abordar esta *descripción*, hemos acudido a las aportaciones de la Teoría de los Polisistemas de Itamar Even-Zohar, ya que permite una descripción global de situaciones culturales como las que rodean a las poéticas. El teórico israelí señala que la literatura es un sistema compuesto por diferentes factores (consumidor, productor, mercado, institución, repertorio, producto). El objeto de interés para el investigador son las diferentes normas o reglas que regulan el susodicho sistema, así que nosotros nos hemos preguntado por las que afectan a la creación. De acuerdo con el marco teórico, aunque en este trabajo nos hemos centrado en el “producto” (con su doble naturaleza), el “productor”

y el contexto (llamado “instituciones” y “mercado”), no dejan de estar presentes los demás factores. Entre ellos, nos ha resultado especialmente útil la noción de “repertorio”, muy relacionada con el concepto de género.

Itamar Even-Zohar, contrariamente a las teorías románticas, considera que nadie puede crear desde cero un producto. Lo más habitual es poner en práctica modelos conocidos extraídos de esa “caja de herramientas” o conjunto de elementos, reglas y relaciones entre elementos a disposición del productor y que conforman el mencionado repertorio. Estas herramientas no son reglas de actuación sino posibilidades de acción, modelos que pueden ser puestos en práctica incluso de forma errónea. El creador puede actuar, y también innovar, aunque siempre interaccionando, consciente o inconscientemente, con el repertorio. El conjunto de herramientas resulta inabarcable, por la amplísima tradición de creaciones de que goza nuestra cultura y las posibilidades contemporáneas de abrirse a repertorios de otras artes y de tradiciones diferentes.

Recapitulando, cada producto del sistema tiene sus repertorios y, así, será diferente el de las poéticas del cuento que el de los propios cuentos, los géneros son un subconjunto de estas herramientas para la escritura, quizá más institucionalizadas. Por otra parte, mientras que los últimos estudios genéricos se suelen centrar más en la competencia del lector, nosotros nos hemos interesado por la competencia del escritor, es decir, en el conjunto de conocimientos del productor para la creación de dos productos distintos: de la obra literaria o de su poética. Las poéticas explicitan los repertorios del cuento y las creaciones son su supuesta puesta en práctica, el análisis de las poéticas del cuento nos lleva inevitablemente a los productos resultantes. No hay que olvidar, empero, que estas poéticas también tienen su propio repertorio, inserto en un sistema con sus propias reglas. Del mismo modo que nos preguntamos por el sistema que rodea al cuento y a los discursos del cuento, también podríamos preguntarnos por el que afecta a la “teoría”, puesto que nuestro discurso es también el resultado de esas relaciones que rigen el sistema literario, en este caso, fuertemente marcado por la institución académica, sus usos y comportamientos.

Aunque definimos el repertorio como una especie de patrimonio, eso que gustamos de llamar un “acervo” cultural, hay que tener en cuenta que no siempre se trata de una creación espontánea. Por poner un ejemplo: como frecuentemente sucede, un escritor *crea*

un tipo de relato peculiar, original, es decir, diferente de lo anterior, pero los productores posteriores pueden *adoptarlo* como modelo. También pueden acudir a las poéticas que se hacen para constituir un cierto ascendente sobre los creadores (preceptivas, manuales, antologías...) y que proporcionan un conjunto de instrucciones, pudiendo dar lugar a un nuevo patrón de comportamiento escritural. Aunque los autores defiendan su autonomía creativa, lo cierto que cada decisión, incluso la innovación, es una cuestión de sistema. Así, aunque en el primer capítulo nos hicimos la pregunta *¿qué permite que el género cuento sea definido como lo es?* A lo largo de estas páginas hemos tenido que responder a nuevas preguntas e interrogantes: ¿Qué hace que las manifestaciones del cuento sean así? Como señalamos en el capítulo primero, hay que considerar cómo influye el mercado en ese discurso, lo que el autor, a partir del aprendizaje institucional ha aprendido que el género cuento es (lo que la preceptiva manda), cómo acaba resultando, hasta qué punto quiere que el lector sepa su conocimiento y sus técnicas, lo que el mercado reclama o lo que las editoriales prefieren que defienda.

Lo que hemos entendido como poética no siempre aparece bajo tal nombre, en ocasiones, es resultado de las diferentes entrevistas, artículos y relatos demandados o difundidos por los medios de comunicación social. La disponibilidad de estos materiales depende mucho del mercado y las instituciones que los apoyan y esto provoca una distribución desigual (no siempre bien ponderada) de los ejemplos y las referencias de autores.

Hay nombres que casi no han aparecido, puesto que por su fortuita aproximación al género no han dado a la luz unas ideas coherentes y explícitas sobre los asuntos que nos interesan, lo que justifica el silencio de Neus Aguado, Nuria Barrios o Gonzalo Calcedo. Por el contrario, pedimos disculpas por la quizás desproporcionada aparición de Almudena Grandes, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Juan Bonilla, Manuel Rivas o Bernardo Atxaga ya que por su proliferación en los medios de comunicación nos han proporcionado un mayor número de textos. Téngase en cuenta, pues, que los materiales con los que hemos trabajado dependen tanto del grado de aceptación por parte del público como de las instituciones y los estudios críticos.

Al basarnos en el discurso de las poéticas en sí, hemos configurado un trabajo entreverado de frases ajenas. El gran número de citas literales insertas en nuestro texto se debe a que procuramos dejar “sin tratar” las voces de los autores estudiados, respetando así su autoridad sobre el asunto tratado. Cada autor, ya sea conscientemente o no, adopta en su discurso una posición ante los géneros y actúa de una manera a la hora de crear. Sin duda, entre las diferentes opciones, hemos visto que hay algunas que prevalecen sobre otras, que hay unos repertorios más consolidados que otros. **¿Qué hace que esa “actitud”, “norma”, “esencia” o “término de clasificación” prevalezca? No estamos en condiciones de responder a esta pregunta en nuestras conclusiones, aunque atisbos se habrán visto en la lectura de las páginas precedentes.**

En el segundo capítulo analizamos las doctrinas acerca del género *cuento* que proponen los estudios teóricos. La mayor parte de los trabajos adoptan una postura histórica, en tanto en cuanto observan la evolución del género desde el Romanticismo o bien desde la oralidad originaria. No parten de una posición normativa sino que describen sus rasgos pragmáticos, invocando el problema de cómo nombrar un género que puede pertenecer al ámbito de lo infantil o que ha sufrido tantas transformaciones como para merecer un nuevo bautismo. Por otro lado, apuntan hacia las condiciones de dificultad de la creación, debida no solo a la brevedad del género sino también a la libertad temática que permite, aunque, sobre tal asunto, existe disparidad de opiniones, ya que, dependiendo de la mayor o menor su relación de cada uno con el cuento tradicional, disminuye o aumenta dicha libertad. Por otro lado, no dejan de atender también al foco del lector, quien tiene la responsabilidad de desentrañar el significado y es el receptor del efecto del relato. Además de esto, apuntan algunos rasgos como la brevedad, la economía, condensación de medios, su ficcionalidad, su estructura, la tradicional moraleja... Estos rasgos resultan útiles, sobre todo, cuando sirven para establecer un sistema de oposiciones con otros géneros. Una de las constantes en estos trabajos es el recurso a la comparación entre el cuento y la novela, la fábula, el apólogo, basándose en criterios heterogéneos. Finalmente, el estado de la cuestión resultante es que unos rasgos se repiten y se siguen en relaciones de exclusión-inclusión. Por ejemplo, la mención a la brevedad apela a la economía y ésta a la intensidad y al efecto en el receptor. **Así que, como resulta casi imposible aislar unas características comunes a todas las propuestas, nuestra contribución sistémica ayuda a abarcar estas**

**definiciones, que forman una red donde, desde un asunto propuesto por un autor, es fácil transitar a otros problemas e interrogantes propuestos por otros. Nuestra contribución ha consistido en configurar esa red.**

Hemos señalado que, en algunas de las propuestas teóricas, hay ideas tradicionales claramente inexactas o incluso erróneas. La mayor parte de los investigadores son conscientes hoy de la ineficacia del criterio de la brevedad, ya que no se puede cuantificar qué es lo breve, aun siendo, sin embargo, tal rasgo el más citado y casi imprescindible todavía en la mayoría de los estudios al uso. Lo mismo sucede con la “abstracta intensidad”, un sentimiento que pocos se atreven a describir pero que, sin embargo, ha tenido bastante éxito entre los estudiosos. Esto se debe a que, como dice Bunge, la razón de que una definición sea difundida y tenga éxito, puede ser el hecho de que sea correcta y acertada, pero hay otros criterios que aseguran su difusión, entre ellos el tener una presentación convincente. La brevedad del género, aunque en el sentido más trivial es una descripción casi tautológica, tiene la ventaja de acercarse a la intuición del lector que diferencia así cuento y novela. No será un rasgo verdaderamente mensurable, pero resulta un rasgo suficiente *para andar por casa*. Por otra parte, hemos podido ver que la belleza estética del discurso, unida a su claridad, han hecho triunfar expresiones, metodológicamente inconsistentes.

La mayor parte de los trabajos teóricos han sido difundidos en congresos y revistas especializados para luego ser objeto de selección de las antologías sobre el tema. En ellas hemos podido identificar a los autores que otorgan un mayor capital simbólico. Los más citados son Anderson Imbert, Baquero Goyanes, Juan Bosch, Julio Cortázar, Edgar Allan Poe y Horacio Quiroga. Sus artículos fueron escogidos no solo por renovar los principios establecidos, sino por la creatividad de algunas de sus propuestas o por la autoridad del autor en el caso de afamados escritores. Así, algunos rasgos como la mencionada intensidad ha tenido a su favor que fuera propuesta por Edgar Allan Poe, el escritor norteamericano que, gracias a la difusión que le proporcionó Baudelaire, tuvo una buena recepción en España. Sus propuestas, ampliamente divulgadas, han adquirido valor a base de una repetición, que las ha convertido en canónicas. Poe es el “culpable” de que la brevedad, economía, intensidad y efecto sean algunos de los rasgos más mencionados.



Su poética del cuento, creada para defender a su colega Hawthorne frente a los que denostaban el género, intentaba otorgar un estatuto respetable al cuento: por ejemplo, para ensalzar la labor del cuentista, apelaba a la preparación previa que el autor debía llevar a cabo al igual que en la lírica. En esto está de acuerdo otra de las autoridades, Horacio Quiroga, quien en su famoso decálogo, junto a consejos de carácter retórico y sobre el uso de los personajes, habla de cómo el creador debía meditar su relato y apoyarse en los maestros. En otro trabajo, “Manual del perfecto cuentista” también intentaba que el género fuera considerado digno de una seria dedicación.

Los autores, como decíamos arriba, no solo son los que ponen en práctica el repertorio de recursos, sino también de iniciativas doctrinales, así desde el anterior decálogo han aparecido otros tantos que le siguen y refutan como el de Jorge Luis Borges y, dentro de nuestro corpus, Andres Neuman. Otra de las costumbres que se han consolidado es la de utilizar la metáfora para describir el género y el proceso creativo tal y como hizo Cortázar en diferentes ensayos. El argentino difundió varias imágenes que han tenido bastante difusión: la comparación entre el cuento y una fotografía y la novela con una película, además de la plástica definición del efecto como un *knockout*. Este autor, muy de moda en la década que nos ocupa, ha apoyado otras ideas como que la creación es una mezcla entre la irracionalidad y la consciencia, de modo que no delega tanto en la razón como hicieran los otros dos autores. Cortázar añade un matiz a su maestro Poe: en lugar de hablar de intensidad, prefiere utilizar “significación”, el cuento debe tener un carácter universal o simbólico y abrir sus posibilidades.

En suma, los volúmenes analizados ponen de manifiesto la permeabilidad entre las doctrinas del teórico y del cuentista, aunque, según Lauro Zavala, no habría que concederles autoridad teórica a los artistas, ya que tener la experiencia de la escritura no implica necesariamente conocer el plano de la teorización.<sup>1900</sup> Algunos de nuestros autores, como Nuria Amat o Bernardo Atxaga, se relacionan con la *Weltanschauung* posmoderna y, de hecho, su discurso se ve implicado en esta cosmovisión, ya sea para defenderla, como en

---

<sup>1900</sup> Lauro Zavala, *Cartografías del cuento...*, *Op.cit.*, p. 37.

el caso de la autora, o para refutarla, en el caso del escritor vasco. Hay, en fin, autores que permanecen ajenos a estas cuestiones teóricas.

Ha resultado interesante considerar la relación cronológica entre las poéticas y las manifestaciones textuales. Así, por ejemplo, hemos visto el caso de Antonio Soler quien después de publicar *Extranjeros en la noche* (1992) ofrece su poética justificando su peculiar utilización de los personajes. Por el contrario, los cuentos de Isabel del Río en *La duda* siguen la estructura de teoría-ejecución, ya que en las primeras líneas la escritora plantea unos presupuestos que luego cumple a lo largo del texto. Hemos podido advertir que en la mayor parte de los casos existe coherencia, intentando los autores que teoría y práctica se ajusten.

Somos conscientes de que, como observadores interesados, podemos haber forzado, generalizando, esta interpretación. A veces las teorías son válidas únicamente para unos casos muy concretos. Así sucede con Javier Marías quien creó una firme defensa del cuento de raigambre oral para prologar los textos de Isak Dinesen, lo que no sucede en absoluto en sus propios escritos, bien asentados, por cierto, en el carácter textual. Por otra parte, las poéticas del cuento de algunos autores son esporádicas y escasas, por lo que hemos confiado en su permanencia. Sin embargo, un caso como el de Juan Manuel de Prada, quien con los años ha cambiado su visión sobre las propias poéticas, que primero rechaza y luego acepta, nos hace dudar de este principio. Por otra parte, no todos los materiales trabajados fueron creados para definir el género, sino que respondieron a unas necesidades específicas bien distintas, por eso, les reservamos el derecho a la contradicción o disculpamos la carencia de una posición concreta. Hay que reconocer, desde luego, que no todos los cuentistas son especialistas en teoría de la literatura ni en crítica literaria. Sus materiales expresan muchas veces deseos, proyectos o valores y, como decía Gustavo Luis Carrera, a veces, *la teoría* es apenas un conjunto de preferencias y rechazos.<sup>1901</sup>

**Pues bien, una vez localizado y transcrito el corpus, recurrimos a una herramienta informática denominada T-LAB para observar las repeticiones dentro**

---

<sup>1901</sup> Gustavo Luis Carrera, “Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 53-54.

del mismo. Este programa de análisis lingüístico de recurrencias y correurrencias nos permite establecer no solo cuáles eran los términos más repetidos, sino los entornos alrededor de los mismos. Esto nos ha aproximado al objetivo de localizar los términos que se siguen en el discurso del género. Aunque los resultados no hayan aportado conclusiones relevantes, ha sido interesante intentar su aplicación para dar una buena base a nuestros razonamientos. En general comprobamos que los resultados no eran descabellados sino que corroboraban lo que la intuición nos marcaba. Las palabras que aparecen en estas poéticas son, en realidad, las mismas que en las definiciones teóricas. Por ejemplo, al analizar las variables, salen alejados del núcleo de lemas de aquellos autores que no proporcionan una poética al uso sino que se decantan por otras opciones más imaginativas y elusivas.

En segundo lugar, nos hemos servido de otra herramienta para analizar las relaciones entre esos lemas: *Atlas.ti*. Esta vez el enfoque es un análisis cualitativo y más subjetivo. Esta herramienta habitual en los trabajos de sociología permite hacer mapas conceptuales, es decir, es útil para dibujar gráficamente redes de conceptos. Estas relaciones programables, se pueden recuperar gráficamente eligiendo los focos, los términos... A lo largo de las páginas de este trabajo hemos utilizado algunos de estos esquemas parciales. Por ejemplo, los rasgos poenianos de brevedad, intensidad, efecto único y economía aparecen relacionados en el mismo entorno en los discursos de dieciocho de los autores.<sup>1902</sup> En esta fase de análisis hemos podido vincular fragmentos en los que, a pesar de que no aparecen mencionados explícitamente las mismas palabras, se refieren a los mismos conceptos, de este modo, en torno a la economía está la corrección y la elisión que debe llevar a cabo el artista. En lo que se refiere a los vínculos que establecen entre ellos, cada autor otorga una mayor importancia y un carácter distinto a cada uno de ellos, aunque en general la brevedad y la economía son la causa de los dos otros.

---

<sup>1902</sup> Estos eran: Mercedes Abad, Nuria Barrios, Gonzalo Calcedo, Agustín Cerezales, Medardo Fraile, Josán Hatero, José María Merino, Juan José Millás, Andrés Neuman, Antonio Pereira, Álvaro Pombo, Juan Manuel de Prada, Soledad Puértolas, Carmen Riera, Eloy Tizón, Javier Tomeo e Ignacio Vidal-Folch.

Más allá de estos conceptos, llama la atención el escaso recurso a la ficcionalidad o al carácter prosístico del cuento. El primero no es mencionado para contrastar el género con los no ficcionales, sino cuando autores como Soledad Puértolas o Isabel del Río quieren destacar, utilizando el símil de *Las mil y una noches*, la capacidad de un cuento de crear un mundo paralelo desconectado de la realidad, un aspecto que también destacan Juan Manuel de Prada y Bernardo Atxaga. Por otra parte, su naturaleza ficcional aparece insinuada en relación con ese concepto tradicional de la “verosimilitud”, ya sea para insistir en su vigencia (Andrés Neuman o Josán Hatero) o para contravenir su necesidad (Isabel del Río). El segundo rasgo, su escritura en prosa, sí que es empleado para establecer el contraste con la poesía (Merino, Pombo, Tizón y Vidal-Folch).

Por supuesto, entremezclados con estos asuntos, encontramos algunas alusiones en torno al espacio, el tiempo y a los personajes, sobre todo en relación con la escasez de espacio para describirlos. En cuanto al tiempo de la historia, existen dos contrapuestas que implican diferentes maneras de entender el cuento, mientras para algunos un relato tan solo puede detener un instante, para otros puede contener toda una vida. En lo que respecta a la temática, también hay diferentes opiniones: desde los que entienden que se puede abarcar cualquier asunto, a los que lo vinculan con los problemas de la sociedad actual. Desde el punto de vista de la estructura del género, varios autores destacan la importancia del final, sobre todo aquellos que valoran el efecto ya sea clarividente (Juan Manuel de Prada) o espectacular (Nuria Barrios). Si alguno advierte la importancia del principio, esto siempre es para obtener un buen resultado en la última línea y es común la referencia a las condiciones de comunicación oral en las que el autor debe captar la atención de un público con un inicio espectacular y cerrarlo con un final sorprendente. Dicha estructura circular, con la que está de acuerdo Álvaro Pombo, entra en contraste con el gusto de aquellos que denostan su artificialidad y prefieren, como Juan José Millás, un resultado más natural. Finalmente, hemos observado que estas oposiciones guardan una relación profunda entre sí que nace de las consecuencias de ser considerado un género menor, lo cual demuestra la fuerza del sistema en el que están inscritas.

El cuento se ha visto degradado frecuentemente en cuanto a su consideración literaria, a causa de su tamaño, o porque muchas veces esté supeditado al encargo y también porque se le identifica con cierto tipo de cuento infantil. Una manera de salvaguardar su prestigio ha consistido en reivindicar precisamente su papel minoritario y marginal, tal y como hace Eloy Tizón, subrayando su desinterés por el aspecto económico. Otra estrategia consiste en desvincularlo de la novela. No hay que olvidar que, lo que define en mayor medida la condición de “menor” del cuento es la existencia de este “pariente” que deja al cuento como un género inacabado o un fragmento de ficción. En tercer lugar, en estas poéticas entra en juego el debate sobre el “auge” del género durante los años considerados. Esta discusión latente en la crítica, impregna sus discursos y, aunque no existe acuerdo ya que hace falta tener en cuenta bastantes matices, lo cierto es que la polémica le beneficia ya que así está en constante discusión: en realidad, es una manera peculiar de constar en los medios. Por otra parte, el término “auge” indica que la fama del cuento se encuentra en un periodo de transición entre la marginalidad y el reconocimiento. Otro procedimiento para revalorizar el capital simbólico del género consiste, en fin, tal y como insisten José María Merino o Marina Mayoral, en colocarlo como un hito de la cultura, dentro de una tradición literaria rica. Utilizando el tópico de la *captatio benevolentiae*, los escritores reivindican la dificultad del género, no solo a la hora de su concepción, sino también en su recepción. La impresión que podríamos llevarnos es la siguiente: sólo unos privilegiados pueden escribir relatos cortos, sus requisitos son tales que suponen un gran esfuerzo para el creador. Estas alusiones tienen como fin aumentar el prestigio de un género que, desde este punto de vista, es producto de maestros. Por último, mientras que para el campo literario el carácter de esbozo tiene consecuencias negativas, los escritores transforman esta característica en un valor positivo al relacionarlo con la libertad creativa, un reclamo eficaz lleno de connotaciones positivas. Sin embargo, estas poéticas no pueden negar que muchas de las composiciones que hemos recogido son el fruto de encargos lo cual hace cuestionarnos la supuesta independencia real del género.

Más allá de las repeticiones de rasgos, hemos observado algunas “costumbres” en estos discursos que también forman parte del repertorio. Como ya dijimos, el ejemplo de Cortázar nos dejó el hábito de expresar su definición a través de imágenes y comparaciones. De este modo, encontramos retazos de su poética en las opiniones de

algunos de nuestros cuentistas como Luis Mateo Díez, Antonio Pereira, Juan Manuel de Prada o Antonio Muñoz Molina. Sin embargo, se han popularizado otras comparaciones, por ejemplo la novela es una carrera de largo recorrido, en contraste con el cuento, que requiere a un velocista (Antonio Muñoz Molina, Antonio Pereira y Juan Manuel de Prada). Los autores se enfrentan a la escritura de una poética como si fuera un poema, esto se puede deber a dos razones: o bien al no encontrar palabras para definir el género recurren a elementos metafóricos, o bien porque aspiran a la originalidad de su expresión. En aras de la renovación de tal repertorio introducen alguna nueva aportación como hace Juan Manuel de Prada al poner a “dieta” el género, en lugar de hablar de la técnica de la elisión o economía, o bien como Nuria Barrios al mencionar el mismo recurso a través de la “pértiga”. El resultado de esta búsqueda por la expresión más novedosa e impactante ha hecho que Hipólito G. Navarro se revele ante la excesiva artificiosidad a la que se puede llegar. Otros escritores, como Agustín Cerezales, Felipe Benítez Reyes y Josán Hatero convierten sus poéticas en pequeñas ficciones en las que plantean problemas sobre la escritura del propio género sin insinuar rasgos representativos. En realidad, para los dos primeros autores esta técnica les sirve para solventar la incomodidad que les provoca la escritura de una poética. Otra costumbre difundida consiste en que los escritores aludan a obras propias o ajenas para defender sus opiniones. Los casos más extremos son el de Gonzalo Calcedo quien reproduce un relato completo de John Cheever y el de Juan Bonilla quien, acompañando a su poética, incluye un listado de los mejores cuentos. Creemos que esto se debe a que, dado que hoy en día escasean los argumentos a favor de las definiciones, los autores evitan dar opinión personal alguna o bien apoyándose en autoridades o bien circunscribiendo sus aserciones al corpus limitado de sus propias creaciones. Recurrir a la experiencia les sirve, además, para presentar al lector una justificación pública que acompañe a sus creaciones.

Como no podía ser de otro modo, los contextos de aparición influyen directamente en el discurso ya que en cada caso el objetivo comunicativo del autor es diferente. El único caso de verdaderas poéticas, o al menos que reciban explícitamente este nombre, son los textos recogidos en las antologías de cuentos que, copiando el modelo de las compilaciones líricas, recogen algunas palabras donde los autores manifiestan su opinión sobre el género. Estos libros, tienen una función “canonizadora” evidente pero, a diferencia del caso de la

poesía, no existe controversia entre ellas, sino una suerte de continuidad, ya que todas trabajan en el mismo esfuerzo: conseguir un cierto impacto tanto mediático como económico dentro del mercado. Estos volúmenes dirigidos a un público restringido tienen, según el caso, unas condiciones de emisión. Por ejemplo, sabemos que en el libro de Ángeles Encinar y Anthony Percival se interesaron por el asunto del auge del género y su historia, lo cual justifica la relevancia que tienen tales asuntos entre las respuestas de sus autores. Mientras los editores preguntan por la definición del género, tan solo dos autores nos conceden una respuesta con rotundidad (Ana María Navales y Antonio Pereira).<sup>1903</sup> En contraste, tres autores deciden no contestar a los requerimientos de los antologadores: Lourdes Ortiz, Javier Tomeo o Juan Eduardo Zúñiga. Nos ha sorprendido, sobre todo, el último caso ya que dos años antes sí que había publicado una poética para la revista *Lucanor*. En lo que respecta a *Pequeñas resistencias*, promovido por Andrés Neuman y José María Merino, existe en sus autores un espíritu de contienda justificado por el propio título.<sup>1904</sup> Los editores les piden que digan lo que es un buen cuento o bien algún testimonio o enseñanza sobre el oficio. Tales requerimientos causan que una autora como Mercedes Abad rechace la invitación y reconozca su incapacidad para emitir juicios críticos. En estos textos encontraremos una fuerte relación entre las poéticas y los relatos a los que acompañan con los que encajan perfectamente. Por otra parte, mencionan algunos de los objetivos de las poéticas: tanto juzgar la calidad de los relatos, o bien dictar las reglas de la composición, así como definir el género. Aunque se trata de textos hechos de encargo, aparecen algunas respuestas contrarias a las imposiciones de sus responsables, ya que esta actitud es, en lugar de castigada, bien admitida. De hecho, lo mismo sucede con la encuesta empleada de Rebeca Martín y Fernando Valls, donde nuevamente Mercedes Abad responde a las preguntas requeridas inventándose un elenco de escritoras.<sup>1905</sup>

Aunque propiamente este cuestionario no es una poética, nos ha sido bastante útil a la hora de conocer los autores predilectos de parte de nuestro corpus, comprendiendo tanto

---

<sup>1903</sup> Antonio Pereira en Anthony Percival y Ángeles Encinar (eds.), *Cuento español contemporáneo*, *Op.cit.*, p. 233.

<sup>1904</sup> VV.AA., *Pequeñas resistencias...*, *Op.cit.*

<sup>1905</sup> Fernando Valls y Rebeca Martín, “Encuesta”, *Quimera*, *Op.cit.*

la literatura universal como la española. Sin embargo, mientras que en algunos casos los autores se ciñen a las preguntas hechas por los responsables, en varias ocasiones redactan su respuesta derivando en textos argumentativos donde aparecen algunas disquisiciones sobre el género (Arturo Hoyo). Los encuestados saben que, a diferencia de la encuesta sociológica, su texto va a aparecer directamente con su firma, por lo cual, como sucedía en las poéticas, también han de cuidar su estilo. En estas palabras explican su disconformidad ante la tarea (Ana Luisa Baquero Escudero y José Manuel Caballero Bonald), tanto por la amplitud de las preguntas (Hipólito G. Navarro y Luis Antonio de Villena), como por la dificultad de escoger libros de cuentos donde hay piezas irregulares (Juan Bonilla y Asunción Castro), como sobre los límites geográficos (Ángeles Ezama, Hipólito G. Navarro y Germán Gullón), cronológicos (José Carlos Mainer), o lingüísticos (Juan Pedro Quiñonero).

Con igual precaución hemos aceptado los materiales extraídos de las entrevistas a los autores del corpus. Estos discursos sometidos a las condiciones de la oralidad, están mediatizados por el conocimiento de los encuestadores que a veces contribuyen a difundir los tópicos que giran en torno a un autor. Los asuntos que los responsables del diálogo sacan a la palestra demuestran las preocupaciones del sistema; por ejemplo, hemos localizado dos focos en torno al feminismo y al bilingüismo. Los entrevistadores se sienten muy interesados en conocer cómo escriben los autores. En sus respuestas los escritores reconocen la importancia de adoptar una posición ante la experiencia vital, fuente principal de muchas de sus obras, planteándose el problema del realismo mimético. Como son conscientes de los peligros que frente al sistema implica recurrir a los materiales vividos, ya que menoscaban la creatividad de un autor, finalmente, para aumentar su aura de prestigio acaban sublimando la gracia o el don del genio que es capaz de eliminar el sedimento de lo experimentado o conocido y lo imaginado. A pesar de todo, hemos encontrado relatos de marcado cariz autobiográfico (Carlos Blanco Aguinaga, Antonio Pereira, Luis Mateo Díez y Medardo Fraile). En lo que respecta a las cuestiones genéricas, los entrevistadores se interesan por las razones que hacen que un autor se decante por un género u otro (Antonio Muñoz Molina o Nuria Amat). Claro que, en los casos en los que la dedicación al cuento es escasa, su aportación a penas tendrá espacio en las preguntas. En algunas ocasiones, como le sucedió a Juan Bonilla o Hipólito G. Navarro, se les insiste en que elijan la novela.



Hemos encontrado que los prólogos sobre el cuento suelen aparecer en volúmenes creados por la presión de la obligatoriedad (Antonio Muñoz Molina, Julio Llamazares, Almudena Grandes y Rosa Montero). Casualmente estos cuatro narradores comparten su relación pasajera con la brevedad ya que son novelistas consagrados, por este motivo aprovechan los preludios a sus obras para justificar incursión en el género y poner de relieve la dificultad de dicha tarea con el objeto de sublimar su esfuerzo. Además, todos ellos emplean los párrafos iniciales para evidenciar la unidad del volumen. El recurso más habitual consiste en justificar la unidad temática reflejada, por ejemplo, en el título (Juan Madrid y sus *Cuentos del Madrid oscuro* o *Cuentos del asfalto* o los *Suicidios ejemplares* de Enrique Vila-Matas). Podemos deducir que se trata de un recurso para facilitar al lector el tránsito de un universo ficcional a otro cada vez que se cambia de cuento, o bien para acercar el género a la novela con fines comerciales. Por ejemplo, Lucía Etxebarría utiliza las páginas introductorias de *Nosotras que no somos como las demás* para justificar la unidad novelística de los relatos. Otra utilidad de dichos prólogos consiste en explicar la condición hibridatoria y el origen de los textos como en *Tres sueños y otros cuentos* de Elena Santiago y *El pasado legendario* de Luis Mateo Díez. Cuando los prólogos están escritos para libros ajenos, es habitual encomiar el modelo genérico del autor al que acompañan sus páginas. Así Manuel Vicent realiza una de las defensas más feroces al género breve en el prólogo a Juan Benet. Por otro lado, los que se enfrentan a un volumen de varios autores, como José María Merino en sus *Cien años de cuento* tienen que ofrecer una definición muy amplia que comprenda la heterogeneidad comprendida entre sus portadas.

En las reseñas para los suplementos culturales, los escritores valoran, juzgan y comentan obras ajenas de actualidad para un público no necesariamente especializado. Esto impide que utilicen conceptos y tecnicismos propios de la crítica académica. Los textos que hemos empleado los hemos extraído, verdaderamente, de libros y volúmenes gracias a los cuales han sobrevivido a la fugacidad de la prensa. Quizá por tal recepción desviada, hemos encontrado pocas reseñas a libros de cuentos, sin embargo sospechamos que la verdadera razón se debe a la escasa publicación de relatos en las editoriales y el poco impacto de estos libros en los medios. Con esto también somos conscientes de que los autores que llegan a ver sus artículos en un libro son una minoría afortunada con un apoyo

por parte del público. Para conseguir dicho éxito, los críticos han de crear un estilo, criterio y gusto personal que haga fieles a sus lectores. Así sucede con Enrique Vila-Matas quien ha convertido en emblema su forma de citar a autores reales e inventados, como si manejara una extensa enciclopedia literaria. En los textos para publicaciones académicas los escritores pueden expandirse un poco más y, al no sufrir el apremio de la actualidad como en las entrevistas, utilizan un discurso más reflexivo y conceptos más especializados. De este modo José María Merino se permite relacionar, por ejemplo, varias publicaciones sobre el cuento y hacer una amplia reflexión casi como en un ensayo. En este caso el escritor tiene licencia para contradecir aquello que unas líneas antes o en aquel mismo momento acaba de decir. Así Merino nos convence de que la novela corta y el cuento tienen unas mismas características, para más adelante reconocer la necesidad de mantener esta nomenclatura por tradición.

Las reglas del género breve a veces aparecen dentro de los propios cuentos metaficcionales, es decir, en un contexto de enunciación particular que implica unas bases distintas para su interpretación. En principio, un escritor metafictional busca con su obra quebrantar los presupuestos tradicionales de la ficción, es decir, tiene una actitud innovadora, experimental y subversiva. Sin embargo, la crítica cada vez acepta peor esta modalidad, de hecho hemos observado que en los últimos tiempos ya existe un cierto cansancio frente a esta literatura por lo cual ha perdido dicho valor. Este recurso tiene por objetivo que el lector entre en un diálogo intelectual con el libro donde, por ejemplo, tiene que desenmascarar al autor, tal y como sucede en «*Episodios nacionales*» de José Jiménez Lozano. Además, el juego permite la parodia y la crítica del mundo literario, así dos escritoras muy diferentes en cuanto a su situación en el campo, Carme Riera y Neus Aguado, emplean este recurso para desenmascarar las reglas del mundillo de las letras en *Contra el amor en compañía y otros relatos* y *Paciencia y barajar*. En realidad, cualquier aspecto del sistema literario puede ser planteado como tema metafictional, de esta manera Rosa Regás en «La inspiración y el estilo» ha escrito un relato en torno a la propia creación de una poética. La autora pone a su protagonista ante la tesitura de tener que inventarse sobre la marcha unas ideas literarias y así demuestra cómo a veces las poéticas se escapan de lo que el escritor verdaderamente cree. Los escritores a través de la metafiction se plantean la selección de repertorio lingüístico (Carme Riera), pero sobre todo genérico.

Estos textos nos dan una idea sobre la jerarquía que adquiere cada forma literaria en los sistemas literarios que reflejan. Así en «Reconocimiento» de Soledad Puértolas y en «La novela incorrupta» de Julio Llamazares, los personajes muestran el contraste entre el mundo poético y el campo de la novela. Con sentido del humor Felipe Benítez Reyes bromea sobre los gustos del público femenino y Carme Riera aborda la costumbre de crear antologías para mujeres. Juan José Millás pone sobre el tapete la elección de la cultura de masas y Antonio Muñoz Molina la escritura de libros en serie. En cuanto a algunas tendencias literarias, el experimentalismo es rechazado por Julio Llamazares («La novela incorrupta»), Juan Bonilla («El mejor escritor de su generación») o Carme Riera («La novela experimental»). En general, dentro de estos cuentos se critica a aquellos escritores que se dejan vapulear por las corrientes del mundo académico o del gran mercado.

Dentro de estos relatos metaficcionales hemos encontrado varios ejemplos en los que los personajes (usualmente escritores) se plantean la escritura del cuento. Por un lado, uno de los casos más llamativos es «El viajero perdido» de Jose María Merino, donde el escritor nos habla del proceso de extrañamiento que supone la creación: las acciones de su cuento parecen autónomas al narrador, de esta manera, José María Merino defiende que, hasta cierto punto, la creación es independiente de la razón. Por otro lado, Eloy Tizón describe el proceso de selección de materiales ya sea el personaje, o el espacio. Ambos cuentos suponen para el escritor y el lector un reto intelectual fascinante puesto que nos adentran en ese momento tan oscuro de la creación. Isabel del Río ha llegado más allá en estos juegos y los ha convertido en el elemento unificador de *La duda*, subtulado *otros apuntes para escribir una colección de relatos*. Bernardo Atxaga y Sergi Pàmies construían sendos relatos en torno al acto de escritura de un cuento. Las ideas que insinúan sobre la selección de las palabras, la importancia del principio y el final, la utilización del lenguaje o la construcción del personaje narrativo nos han ayudado a comprobar el ajuste entre dichos presupuestos con las obras de ambos escritores produciéndose, en el caso de Atxaga, importantes disonancias.

Una vez distinguimos los contextos, gran parte de nuestro trabajo ha consistido, entonces, en desentrañar del corpus los fragmentos que se ocupan del cuento en cada autor. Tras esta labor debemos reconocer que buena parte de los escritores de nuestro corpus se

han mantenido alejados de la meditación sobre los géneros. En primer lugar, hay silencios causados por las propias instituciones y el mercado. Así, Elena Soriano, aunque con un amplio papel en las bambalinas de la literatura, raramente ha sido entrevistada. Por otra parte, en estos años algunos escritores como Sergi Pàmies, José Carlos Llop o Neus Aguado están empezando y por ello las ocasiones para hablar de su poética son escasas. Por otra parte, otro subconjunto de autores reconocidos apenas dedican unas líneas o páginas al cuento, al ser encasillados en un género en concreto no tienen oportunidad de hablar sobre los demás (Clara Janés, Ana Rossetti, Manuel Vicent, Juan Madrid, Ana María Matute, Rosa Regás, Julio Llamazares o Josefina R. Aldecoa). Frente a estos autores que no han podido (o no han querido) expresarnos sus ideas sobre este asunto, hay otros que aceptan de forma positiva los géneros como herramientas para la crítica, así por ejemplo, Enrique Vila-Matas quien normalmente rompe los límites genéricos en sus creaciones, emplea los conceptos tradicionales en sus reseñas. Autores como Ana María Navales, Antonio Pereira, Vidal-Folch, Mercedes Abad, Marina Mayoral recogen en las antologías de cuentos sus ideas sobre el género. Por otra parte, Luis Mateo Díez en sus prólogos y ensayos describe las diferencias entre los géneros populares y literarios de la brevedad. Estos autores todavía confían en la pertinencia de las clasificaciones.

Por el contrario, otro subconjunto de escritores, aunque no rebate taxativamente los géneros, opina que se tratan de unas instituciones negativas. En consonancia con esto, Juan José Millás los denomina como un “corsé” que coarta la libertad creadora. Esta actitud aparece reflejada cuando los escritores demuestran su incomodidad ante las preguntas directas sobre los géneros (como los casos citados de las antologías y la encuesta). Como vimos, cuando los escritores se sienten acorralados por las preguntas de, por ejemplo, un entrevistador o editor de antología, intentan desviar la atención o conseguir la benevolencia del lector. Como vimos, los responsables de parte de estas antologías buscan que los autores den consejos a sus lectores, una responsabilidad que intentan eludir tanto Josán Hatero, como Nuria Barrios, Eloy Tizón, Juan Bonilla y Mercedes Abad. Estos escritores se resisten al carácter normativo del género. Por otra parte, también existen autores que se oponen al propio género de las poéticas. El motivo, según Eloy Tizón, es que ya se ha dicho todo, tan solo cabe una expresión diferente, lo cual ha desencadenado una carrera por la retórica más difícil, tal y como advierte Hipólito G. Navarro. Otra solución ante el

descrédito de los géneros consiste en resaltar su naturaleza híbrida hecha de la mezcla de varios géneros. Eloy Tizón, por ejemplo, lo relaciona con la poesía, mientras que Juan Bonilla considera que esta capacidad abarcadora del cuento es una de las conquistas que ha logrado con los años. Enrique Vila-Matas, cuando no se ve sometido al encargo de una crítica, manifiesta su intención de eliminar las fronteras entre novela y relato. Otros ejemplos de voluntad hibridatoria son Manuel Rivas quien mezcla la novela con el periodismo y el cuento, y los géneros narrativos con las demás artes justificándose con una poética de la mirada o Francisco Umbral que hace lo propio con la autobiografía, el periodismo, el cuento y la novela. Estas actitudes nos indican que la mezcla de géneros es un valor literario que está en boga.

Por otra parte, apuntar que los escritores aspiran a ser originales no solo en sus creaciones sino en sus poéticas no resulta ninguna revelación, lo llamativo es el camino hallado ya que los cuentistas no se entretienen tanto en definir lo que el género “es”, más bien todo lo contrario, se interesan por lo que “no es”. Lo cierto es que en bastantes casos se relaciona el cuento con otros géneros, ya sea para extraer su esencia a través de la comparación y contraste o para resaltar su naturaleza híbrida. En estos casos las definiciones arrastran consigo la valoración que tiene cada género sacado a relucir. Así, por ejemplo, ha sido necesario conocer la consideración de la novela para poder analizar su influencia. Para tal tarea hemos tomado dos poéticas de Nuria Amat y Javier Marías. El testimonio de ambos autores pone de relieve la apertura del género al disolverse las trabas formales para tratar un tema o insertar la autobiografía, la realidad, la poesía o el ensayo en su interior. Por otra parte, la ancestral unidad del argumento se ha fragmentado en múltiples pedazos desordenados. Ambos observan esta situación y son sensibles a ella. Llaman, sin embargo, la atención los dos fenómenos con los que vinculan esta tendencia literaria, no sólo una cierta actitud posmoderna sino también una moda literaria apoyada por las instituciones. Siguiendo estas ideas, los escritores han apreciado que se está produciendo un movimiento de influencia entre ambos géneros. Por un lado, para el mismo Javier Marías los cuentos aceptan recursos propios del género novelístico, aproximando sus poéticas, tanto es así que, por otra parte, Antonio Soler propone una nueva denominación. Frente a esto, para Francisco Umbral la fragmentación que ha sufrido la novela la ha aproximado al conjunto de cuentos, éstos, por otra parte, se han distanciado de la exigencia de una

sorprende final o una moraleja a favor de sucesos que mantengan la ilusión de que hay vida más allá de la palabra final. En nuestro corpus hemos encontrado varios casos de libros de cuentos o novelas fragmentarias: los *Amores patológicos* de Nuria Barrios y *Nosotras que no somos como las demás* de Lucía Etxebarria. En ambos volúmenes hemos visto que las escritoras se veían forzadas a buscar una presentación unitaria bien consolidada aunque no siempre bien conseguida. Lo cierto es que el mercado es mucho más favorable a los libros extensos, así que propicia que sean presentados, si no como una novela, al menos como un volumen unitario. Esta solución la plantean Esther Tusquets, Eloy Tizón o Gonzalo Calcedo. De esta forma, los escritores españoles actuales han heredado un nuevo requisito al que se deben ajustar sus volúmenes: la unidad. Por esta razón, ha salido a la palestra el término “ciclo de cuentos” donde cada relato puede ser autónomo aunque existe un hilo que une a sus partes, así sucede con *El reino de Celama* de Luis Mateo Díez. Tal manera de concebir los libros de cuentos no es únicamente posmoderna tal y como nos hace ver Bernardo Atxaga quien retoma en *Obabakoak* el modelo de relatos con marco.

El problema de la relación de “parentesco” entre el cuento y la novela, hace que el primero corra el peligro de ser denostado, sobre todo cuando además entre alguno de ellos hay una suerte de reciclaje de materiales narrativos. Antonio Soler, Manuel Rivas y Rosa Montero han utilizado unos mismos personajes en ambos géneros narrativos. El tratamiento de ellos en cada uno es evidentemente diferente, aunque en los dos primeros casos sirve para la misma función: crear unos tipos, los de Solé y Dombodán, unos guiños que solo reconocerán sus fieles lectores. Frente a esto, Rosa Montero sí que emplea el cuento «Paulo Pumilio» como ensayo de una historia que luego retomaría en *Bella y oscura*. Lo mismo hizo Antonio Muñoz Molina, quien transformó su relato sobre Carlota Fainberg en una novela corta. En la versión extensa el autor se detiene en reflexiones sobre el lenguaje y la ficción que en el cuento tan sólo habían aparecido aludidos. El autor, defensor de la especificidad del cuento y de los finales rotundos, sacrifica con el cambio el efecto y su significado abierto. Un mismo resultado obtiene Javier Marías cuando traslada el cuento «El viaje de novios» al interior de *Corazón tan blanco*.

El periodismo se ha aproximado al cuento en unas ciertas maneras de hacer. Se busca que las noticias sean narradas para que el lector las sienta cerca, así los textos se

encuentran en un ámbito intermedio entre la ficción y la realidad. En este caso, a diferencia de la novela, los autores parten del escaso reconocimiento que tiene el periodismo, de hecho hemos encontrado bastantes autores en el bando de alinear esta disciplina con la literatura (Antonio Muñoz Molina, Juan José Millás y Manuel Rivas). Entre los argumentos que emplean se encuentra la falta de diferencia a la hora de crear estos textos (Antonio Muñoz Molina y Manuel Rivas), intentan ensalzar el género señalando las limitaciones que les hacen escribir en un tiempo y en un espacio muy restringido, unas condiciones que requieren cierta maestría. Las poéticas que hemos recogido en los prólogos a varias recopilaciones sobre el discurso periodístico resaltan su perdurabilidad, esteticismo, universalidad, permanencia e independencia, por el contrario, su ficcionalidad queda en entredicho, en realidad las únicas diferencias entre unos géneros y otros dependen de las circunstancias de enunciación. El peligro de que los relatos sean calificados de periodísticos, como advierte Manuel Vicent, es que se establezca una jerárquica distinción entre sus obras. Aunque los escritores sientan la semejanza y la proximidad entre la literatura y el periodismo, son dos sistemas distintos en los que, por ejemplo, el público tiene diferentes horizontes de expectativas.

Existe también cierta tradición de comparar el cuento con la poesía, potenciada también por la enseñanza azoriniana (Jose Antonio Millán, Juan José Millás, Antonio Pereira, Francisco Umbral y Antonio Muñoz Molina). Los principales argumentos para justificar la igualdad entre ambos son: el estilo, la condensación y el efecto. Sin embargo, hay mayor disparidad de opiniones a la hora de valorar su libertad: mientras que Antonio Muñoz Molina opina que la poesía es un territorio reglado, y por eso saca a relucir la comparación entre el soneto y el relato, por el contrario, para Gonzalo Calcedo es un ámbito donde todo vale. Pero, como bien pone de relieve Mercedes Abad, tras estas comparaciones existe la intención de sublimar las posibilidades del género breve. Además, el cuento no solo se semeja teóricamente, sino que existe un subconjunto de relatos que la crítica ha denominado como “líricos”. A partir de las poéticas de los autores que reciben semejante título hemos visto que, al margen de la clásica diferencia entre prosa y verso, todos (Clara Janés, Eloy Tizón y Elena Santiago) destacan el criterio del lenguaje poético, a pesar de la inexactitud de esta afirmación ya que, como es sabido, en todos los textos se cuida la expresión. En sus discursos la palabra tiene una capacidad simbólica que el

lenguaje cotidiano no puede expresar. Estos ejemplos se caracterizan no solo porque no se le da tanta importancia al argumento y la intriga, sino también por carecer de un efecto final. Para estos tres escritores, lirismo y sentimiento de la imagen permanecen unidos en el origen de muchos de sus cuentos. En el caso de Clara Janés, muchos de sus textos aparecen impregnados por el discurso del narrador en primera persona, potenciándose la identificación con el autor, y su actualidad está marcada por el recurso al presente.

Tanto el poema en prosa y como relato hiperbreve tienen una poética reciente ya que son géneros vinculados con la modernidad. Curiosamente, en las poéticas del poema en prosa hemos observado la escasa alusión a su condición narrativa ya que los autores intentan alinearse, a pesar de lo forzado, en el terreno de la lírica. Los escritores de cuentos tampoco observan la proximidad entre el cuento y este género, por el contrario, sí que se plantean la problemática relación con el relato hiperbreve ya que pertenece al mismo sistema de la narrativa, dentro del cual este género está teniendo una gran expansión por parte de las instituciones, público y mercado. En realidad, hay razones interesadas en la confusión entre el poema en prosa y el microrrelato pues pocos poetas reciben la misma atención editorial y lectora que los minicuentos. La historia y tradición del relato hiperbreve está en pleno proceso de consolidación; en la década de los noventa lo han cultivado una gran cantidad de autores, incluidos algunos de nuestro corpus: Quim Monzó, Enrique Vila Matas, Nuria Barrios, Luis Mateo Díez, José María Merino, Antonio Pereira, Javier Tomeo, Medardo Fraile, José Jiménez Lozano o Juan Eduardo Zúñiga, Hipólito G. Navarro, Andrés Neuman y Pedro Ugarte... Esta nómina recorre desde escritores encumbrados a otros poco conocidos en el mercado editorial aunque con bastante reconocimiento crítico, aunque este género suele ser una buena plataforma de salida para los más jóvenes ya que tienen en las antologías el perfecto instrumento para darse a conocer. Quizá esto se debe a que se trata de un género que todavía supone una cierta propuesta transgresora. Por otra parte, por la juventud del género, los escritores están preocupados por su autonomía y delegan en el lector la responsabilidad de dirimir su catalogación. Andrés Neuman, David Roas o Juan Pedro Aparicio señalan la importancia de la elipsis, mientras que los teóricos como David Roas o David Langmánovich, junto con Andrés Neuman han destacado su capacidad hibridatoria. Llama la atención que, a diferencia de los escritores de poemas en prosa, que



no citaban la vertiente narrativa del género, casi todas las poéticas del microrrelato citan su relación con la poesía.

En conclusión, las comparaciones definitorias con la novela, el periodismo, la poesía o el microrrelato dependen sustancialmente de la posición del género con el que se establece la equivalencia dentro del sistema global. La hibridación ha permitido dar un nombre, aunque confuso, a esos materiales en los límites, además de dejar el camino abierto a la relatividad de las clasificaciones. Por último, podemos decir que en un estudio como este, en el cual hemos intentado dar prioridad a la figura del autor, resulta contradictorio que finalmente haya sido el lector el triunfador del mismo. En casi todos los temas tratados en torno a las nociones genéricas hemos comprobado que los escritores conceden el beneficio de la última decisión al receptor, quien impone su hegemonía taxonómica. Es, en última instancia, el reflejo del deseo de los autores por delegar la responsabilidad clasificatoria.

Siguiendo con el repertorio de nuestros cuentistas, una pieza imprescindible en el aprendizaje de ese conjunto de leyes y elementos que gobiernan la producción de los textos reside en la propia Literatura. El problema para estudiar dicha adquisición consiste en que hoy en día la procedencia de los modelos es bastante heterogénea así que hemos tenido en cuenta la aportación tanto de los textos orales y escritos, una dicotomía que, por otra parte, sabemos insuficiente ya que en los medios de difusión actuales ambos están muchas veces interrelacionados. En lo que respecta a la oralidad, los escritores sienten que su aprendizaje es más sencillo, natural y espontáneo, por lo que adquiere connotaciones positivas. El cuento forma parte de esas primeras historias que autores como Isabel del Río, Mercedes Abad, Antonio Muñoz Molina o Cristina Fernández Cubas sienten cercanas a sus primeros escauceos literarios. En torno al concepto de oralidad gravitan dos significados diferentes: como modo de enunciación o bien como conocimiento popular. Existen dos teorías sobre el origen del cuento, una de ellas lo emparenta con la oralidad, con lo cual anclan sus inicios antes de la invención de la escritura. De este modo, para algunos escritores hereda no solo sus condiciones de presentación ante un público inmediato, sino también características del conocimiento tradicional. Según cada autor conceda una mayor relevancia a un legado u otro cambiará también su relación con los conceptos de normatividad y libertad. Aunque

teóricamente la oralidad tradicional está relacionada con las normas, pues para transmitirse este conocimiento hace falta que esté asentado en unas bases firmes, para los autores el género conserva la libertad de la espontaneidad de su aprendizaje y la ausencia de intermediarios, aunque su cercano auditorio implique otras restricciones contextuales. Bajo este punto de vista, el cuento hereda la poética de las *Mil y una noches* con la princesa fascinando al sultán. Para Manuel Rivas, el cuento, siempre que la historia esté bien contada, puede tratar todo tipo de temas. Un buen cuento literario para Javier Marías debería poder relatarse de forma oral, sin embargo, para José María Merino los nuevos cuentos se han distanciado tanto de sus orígenes que ya no se pueden contar. Algunos autores como Carmen Martín Gaité, José Jiménez Lozano, Juan Madrid han intentado capturar la frescura y el léxico de los mensajes orales. Para Luis Mateo Díez los géneros orales tienen unas estructuras y características más firmes ya que está relacionado con el conservadurismo de las tradiciones, una de ellas es, para Antonio Muñoz Molina, la importancia de la apertura y el cierre. Algunas generaciones han tenido unas vivencias más cercanas al mundo rural de la tradición oral (Luis Mateo Díez, José María Merino, Antonio Muñoz Molina o Cristina Fernández Cubas), por lo que sus textos recogen sus tipos y sus modelos, mientras que para los escritores jóvenes la oralidad, en su acepción tradicional, forma parte de un residuo anacrónico o un documento antropológico.

Algunos autores, demuestran cierto desinterés a la hora de reconocer sus fuentes escritas por el peligro de ser adscritos bajo determinadas etiquetas generacionales y literarias (Juan Bonilla y Medardo Fraile), a pesar de que con la posmodernidad ha quedado de manifiesto el apogeo del eclecticismo y la intertextualidad, en el fondo los autores siguen persiguiendo la diferencia. Tomando como punto de partida la encuesta de Fernando Valls y Rebeca Martín, nos hemos aproximado a los escritores que forman parte del canon del cuento. Los datos reflejan, en lo que respecta a los maestros universales, la hegemonía absoluta de los hispanoamericanos Julio Cortázar y Jorge Luis Borges, seguidos de los decimonónicos Chéjov y Poe, muy cerca de Hemingway y Carver. Estas prioridades han puesto de manifiesto un fenómeno que demuestra el cambio en la poética del cuento puesto que una visión de conjunto permite observar la existencia de dos tradiciones: una hispanoamericana y otra anglosajona. La primera ancla sus orígenes en el norteamericano Edgar Allan Poe cuyos relatos en busca del efecto, la sorpresa y el final imprevisible están

marcados por la oralidad del género. Por el contrario, sus seguidores y difusores han sido los autores del *boom*, Cortázar sobre todo, quien ha influido en la poética de Mercedes Abad, Hipólito G. Navarro, Antonio Muñoz Molina, o Juan Manuel de Prada y en los relatos tanto de Marina Mayoral (que en *Recuerda cuerpo* construye unos relatos en los que las primeras frases acaban cerrando con un acontecimiento final impactante), como de Ignacio Martínez de Pisón, Eloy Tizón, o Agustín Cerezales. Sin embargo, algunos testimonios como el de Juan José Millás o Antonio Muñoz Molina reflejan que existe un modelo alternativo a los cuentos circulares con un principio y un final deslumbrantes. Esta nueva tradición se nutriría del dramaturgo y cuentista ruso Chéjov cuyo magisterio nos ha llegado a través del lugar común de que todo lo que aparece en un relato ha de cumplir una función. Su modelo son unos relatos dominados por la elisión, con finales abiertos y tema realista. Las poéticas en esta línea se caracterizan por sublimar la tensión sin final culminante, tal y como admira Bernardo Atxaga. Otros escritores que lo han seguido en su poética son Luis Mateo Díez, Andrés Neuman, Medardo Fraile y Juan José Millás. Sin embargo, han tenido mayor impacto los difusores norteamericanos del ruso tanto de la *beat generation*, como por ejemplo Hemingway con su metafórica correlación entre el cuento y un iceberg donde permanecen ocultas muchas cosas. Pero sobre todo la alternativa estética la han proporcionado los escritores del *dirty realism*, con Carver a la cabeza, quienes crean relatos de gran sencillez argumental. Otros escritores con unas ideas semejantes son John Cheever, cuyo magisterio han retomado tanto Gonzalo Calcedo como Juan José Millás. Por otra parte, Charles Bukovski cuyos textos de alto contenido erótico y temática irreverente han tenido buena acogida entre los jóvenes como Lucía Etxebarría o Nuria Barrios. La influencia de estos movimientos literarios norteamericanos se manifiesta en el uso del lenguaje plagado de coloquialismos con un enorme componente oral en sus textos (Calcedo, Etxebarría, Barrios o González) ya que aparecen diálogos y monólogos cotidianos y sin sentido. También esta literatura está vinculada con una escritura en la que adquiere una gran importancia la violencia a veces totalmente gratuita. De hecho, este vínculo con un modelo sirvió para dar cierta legitimidad a la etiqueta “Generación X” que contó con el apoyo de las editoriales y los medios de comunicación. Sin embargo, esta dependencia también fue objeto de duras críticas por parte de los círculos literarios por la manipulación de las editoriales que explotaban y exageraban las similitudes con los

norteamericanos. A pesar de que a sus detractores no les faltaba razón, pues hemos constatado la forzada comparación con estos modelos en sendos libros de Javier González y Gonzalo Calcedo, estas críticas forman parte del tradicional rechazo a las formas respaldadas por el éxito de ventas ya que esta literatura había logrado conectar con los lectores jóvenes. Este sistema de ideas está conectado, por otra parte, con la alternancia entre el cuento oral y el cuento literario semejante a una novela, ya que estos relatos donde la elisión es tan importante, son imposibles de ser narrados sin desbaratar el conjunto.

Además de la existencia de estos dos modelos plenamente vigentes y alternativos, en la encuesta hemos observado otros nombres reiterados. Nos ha llamado la atención que, a pesar del aparente desprestigio de la literatura del medio siglo, tal y como señalan Encinar y Percival, existe el voto casi unánime a Ignacio Aldecoa. Las formas del realismo no han sido totalmente olvidadas, muy por el contrario siguen estando vigentes, simplemente han adquirido nuevos matices propiciados por los modelos mencionados.

En cuanto a la literatura fantástica, con buena salud durante estos años, utiliza repertorios diversos, ya que gran parte de los grandes escritores del género breve también la cultivan. Por un lado, encontramos manifestaciones que van desde lo fantástico tradicional, así Bernardo Atxaga se acoge a la cultura popular, a los cuentos de lobos y seres fantásticos y Luis Mateo Díez recoge esas historias que tanto miedo han dado a la luz de la lumbre. Por otro lado, Juan Eduardo Zúñiga escribe relatos fantásticos de corte decimonónico. Los recursos de la literatura gótica son aceptados abiertamente por Mercedes Abad mientras que Cristina Fernández Cubas los esquivo al estar marcados por una excesiva topicidad. Manuel Rivas y Javier Marías siguen el modelo de Juan Rulfo, aunque el gallego Manuel Rivas rechaza cultivar el realismo maravilloso ya esta denominación relacionada su tierra natal es el síntoma de la incomprensión por parte de los críticos de una realidad humana en la que lo extraño no tiene tanto de popular o autonómico, sino que es el fruto de una tendencia literaria actual y general: la expresión de cómo lo raro aparece en lo cotidiano. En esta corriente se encuentran los relatos de tantos otros escritores como Antonio Muñoz Molina, Luis Mateo Díez, Javier Tomeo, Quim Monzó, Mercedes Abad. Nuria Amat o Enrique Vila-Matas, a la manera Kafkiana, someten a sus personajes a raras metamorfosis sin que su mundo exterior se inmute. Felipe Benítez Reyes se decanta por el subgénero de la

ciencia ficción, imaginándose un pasado donde no existe la tecnología. Eloy Tizón logra en sus relatos líricos sin apenas esquema argumental, romper la lógica del lenguaje creando un efecto fantástico en el seno de una simple frase. A mitad de camino entre las dos tradiciones que mencionábamos arriba se encuentra el caso de la obra de Borges ya que su poética no se puede encuadrar ni con Cortázar ni con Poe, ni con Poe ni con Chéjov. Borges entraña el paradigma de una literatura fantástica intelectual y compleja seguida por Luis G. Martín o Ignacio Martínez del Pisón.

En cuanto a los restantes escritores citados en la encuesta, los más jóvenes incluyen en su nómina de autores idolatrados tanto a sus compañeros de generación, recién ingresados en el campo literario, como a las autoridades y clásicos del género, así Cervantes se convierte en mención cultural obligada para todos. En este hecho podemos descubrir tanto un intento por renovar el canon existente como por mostrar su conocimiento de las generaciones precedentes como Unamuno, Baroja, Aub o Gómez de la Serna. Sin embargo, fuera de la encuesta, hemos encontrado que algunos autores como Juan Manuel de Prada, Bernardo Atxaga o Cristina Fernández Cubas se niegan a valorar a sus contemporáneos alegando la necesidad de permanecer “impermeables” a los estilos ajenos. Gracias a las declaraciones de los restantes escritores, nos hemos hecho una idea de cómo valoran las tendencias actuales como el debate de la posmodernidad.

Resulta llamativo el rechazo bastante evidente hacia la escritura experimental, tal y como queda patente no solo en declaraciones públicas. De hecho, esta tendencia es seguida por un reducido número de autores, sobre todo por aquellos pertenecientes a la generación del 68. Sin embargo, como hemos visto, se emplean técnicas alejadas de la esencia tradicional del género, cuestionando sus límites, de modo que sigue existiendo una marcada tendencia hacia la metaficción y la hibridación, una de las posibilidades que permitieron los juegos experimentales y que siguen siendo bienvenidos dentro del campo de producción restringida y que incluso, como demuestra la buena recepción de Vila-Matas, ha llegado a un público más amplio.

Los autores, finalmente, se han cuestionado el contexto literario que les ha tocado vivir, lo cual nos ha proporcionado una imagen del sistema existente. Aquellos autores que vivieron la etapa de la transición, se han visto obligados a cuestionarse su reciente pasado

literario y la influencia de la censura en la creación literaria. En los años noventa, tanto autores jóvenes y veteranos se cuestionan el campo literario que les ha tocado vivir marcado por la bonanza económica de los noventa que propiciaba una literatura de consumo, los *best sellers* de calidad, y la literatura de género, muchas veces marcada por el encargo (ya que a esta categoría pertenecen gran parte de los ejemplos encontrados en nuestro corpus). Seguramente apabullados por el amplio abanico de publicaciones que llenan las estanterías de las librerías, protestan ante la rápida sustitución de unas obras por otras, por la rapidez del mercado que raramente da dos oportunidades a los escritores. También advierten el absurdo de calificar a los escritores recién llegados al mundo editorial con los adjetivos de “nuevo”, “joven” o “último”. Sobre esto se manifiesta, por ejemplo, Care Santos, una de esas voces recién llegadas, quizá porque no se puede identificar con aquellos que tienen tales nombres como Javier Marías. Curiosamente, el propio escritor madrileño afectado “positivamente” por estos marbetes, protesta ante la manipulación de las editoriales. Lo cierto es que la imagen pública de los escritores se ha convertido en una importante baza a tener en cuenta a la hora de “lanzar” a un escritor. A partir de los ochenta, y con el nuevo marco de las autonomías y las políticas lingüísticas, para muchos escritores resulta crucial adoptar una postura en sus decisiones sobre el repertorio escogido, sobre son interrogados sobre estas cuestiones en las entrevistas.

Entre todos los debates surgidos en torno a las reglas del juego literario, el que cobra mayor relevancia es el que gira en torno a la literatura femenina ya que no existe autor, sobre todo si es mujer, que no se sienta obligado a definir su posición acerca de esta cuestión. Este hecho se debe, sin duda alguna, al acceso de la mujer al mercado literario de masas. Del mismo modo que sucedía con la cuestión del cuento, existen bastantes intereses tanto desde el punto de vista del mercado como de las instituciones académicas en que la cuestión siga siendo objeto de disputa. Hay que aclarar que bajo el concepto de “literatura femenina” encontramos dos posibles acepciones: por una parte, se aplica para etiquetar el trabajo de todas las escritoras y poetas y, por otro, para designar la literatura de contenido, es decir, temática “femenina” y con esto la crítica suele identificarla con cierta tendencia a utilizar protagonistas de este género y tratar asuntos sentimentales o problemáticas específicas. Claro que, como hemos visto con toda etiqueta empleada por la crítica, alguna autora como Nuria Amat no se siente cómoda ante este adjetivo y de hecho prefiere

atribuirse las temáticas de lo “masculino”. Care Santos rechaza su utilización por los marcados intereses mercantilistas que la respaldan. Tal y como señala Laura Freixas, esta literatura también se ve perjudicada por el apogeo que ha tenido su mercado y la manipulación de los materiales para encaminar al público femenino hacia determinados contenidos. A partir de la constatación, ya tópica, de que las mujeres han tenido mayor dificultad en entrar dentro del canon, ya que no formaban parte de los grupos de poder que lo determinaba, Marina Mayoral rechaza la categoría “femenina” que ve como resultado de excluir a la mujer del campo de producción restringida y cumple la función de marcar un ghetto literario. Para Almudena Grandes o Josefina R. Aldecoa, no existe un modo femenino de abordar la literatura aunque reconoce que existe un modelo de escritura “femenina” establecida por el orden patriarcal. Frente a estas posturas, Lucía Etxebarría reivindica con orgullo el término “literatura femenina” intentando dejar de lado las connotaciones negativas que tiene el concepto por culpa de esa masculinidad literaria impuesta por el sistema.

Durante la década de 1980 se postulaba la interesada cuestión del auge del cuento. Algunos autores defendían que el género se encontraba al margen de las grandes tensiones del sistema literario. Esta tesis, gracias a la instancia sociológica de la metodología de los Polisistemas que la ha inspirado, ofrece, además de la “Poética en red” del género en la década de 1990, la constatación de que, pese a angelicales proclamas *sensu contrario*, su institución (autores, obras y mercado) sufre las mismas *tiranteces*, o sea, está sometido igualmente a los criterios mundanos del dinero y el prestigio. Aunque, siendo esto segundo tan obvio por humano universal, habría más bien que llamar la atención sobre el envés de la hoja, decir que el mundo del cuento es aquel en el que más frecuentemente hay autores empeñados en convencernos de su independencia/pureza, que solo procuran deslumbrarnos estéticamente con sus argumentos y tocarnos en nuestra intimidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS DE CUENTOS (AUTORES DEL CORPUS)

ABAD, Mercedes. (Barcelona, 1961)

- *Ligeros libertinajes sabáticos*, Barcelona, Tusquets, 1986
- *Felicidades conyugales*, Barcelona, Tusquets, 1989
- *Sólo dime donde lo hacemos*, Madrid, Temas de Hoy, 1991
- *Soplando el viento*, Barcelona, Tusquets, 1995
- *Amigos y fantasmas*, Barcelona, Tusquets, 2004

AGUADO, Neus. (Córdoba, Argentina, 1955, española)

- *Juego cautivo*, Barcelona, Laia, 1986
- *Paciencia y barajar*, Barcelona, Tusquets, 1990

ALDECOA, Josefina R. (La Robla, León, 1926)

- *Fiebre*, Barcelona, Anagrama, 2000

AMAT, Nuria. (Barcelona, 1950)

- *Narciso y armonía*, Madrid, Puntual Ediciones, 1982
- *El ladrón de libros*, Barcelona, El Aleph Editores, 1988
- *Amor breve*, Barcelona, Muchnik, 1990
- *Monstruos*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1991
- *Todos somos Kafka*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1993
- *Viajar es muy difícil*, Madrid, Anaya y Mario Muchnik, 1995
- *El siglo de las mujeres*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000

ATXAGA, Bernardo. (Asteasu, Guipúzcoa, 1951)

- *Obabakoak*, Donostia, Erein, 1988; Barcelona, Iberdúplex, 1997
- *Historias de Obaba*, Barcelona, Ediciones B, 1997
- *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998

BARRIOS, Nuria. (Madrid, 1962)

- *Amores patológicos*, Barcelona, Liberdúplex, 1998
- *El zoo sentimental*, Madrid, Alfaguara, 2000

BENÍTEZ REYES, Felipe. (Rota, Cádiz, 1960)

- *Un mundo peligroso*, Valencia, Pre-textos, 1994
- *Maneras de perder*, Barcelona, Tusquets, 1997



BLANCO AGUINAGA, Carlos. (Irún, 1926)

- *Carretera de Cuernavaca*, Madrid, Alfaguara, 1990

BONILLA, Juan. (Jerez, 1966)

- *Minifundios*, Sevilla, Quàsyeditorial, 1993
- *El que apaga la luz*, Valencia, Pre-textos, 1994
- *El arte del yo-yo*, Valencia, Pre-textos, 1996
- *Yo soy, yo eres, yo es*, Barcelona, Planteta, 1998
- *La compañía de los solitarios*, Valencia, Pre-textos, 1999
- *La noche del Skylab*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000
- *El estadio de mármol*, Barcelona, Seix Barral, 2005
- *Basado en hechos reales*, Córdoba, Berenice, 2006

CALCEDO, Gonzalo. (Palencia, 1961)

- *Esperando al enemigo*, Barcelona, Tusquets, 1996
- *Otras geografías*, Pamplona, NH, 1998
- *Liturgia de los ahogados*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1998
- *La madurez de las nubes*, Barcelona, Tusquets, 1999
- *Apuntes al natural*, Madrid, Páginas de espuma, 2002
- *La carga de la brigada ligera*, Menoscuarto, Palencia, 2004
- *El peso en gramos de los colibríes*, Madrid, Castalia, 2005
- *Mirando pájaros y otras emociones*, Badajoz, Diputación de Badajoz, 2005
- *Chejov y compañía*, León, Caja España, 2006
- *Saqueos del corazón*, Sevilla, Algaida, 2007
- *Temporada de huracanes*, Palencia, Menoscuarto, 2007
- *Cenizas*, Valencia, Pre-Textos, 2008

CEREZALES, Agustín. (Madrid, 1957)

- *Perros verdes*, Barcelona, Lumen, 1989
- *Escaleras en el limbo*, Barcelona, Lumen, 1991
- *Huella leve y otros relatos*, Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información, 1991

DÍEZ, Luis Mateo. (Villablino, León, 1942)

- *Memorial de hierbas*, Pablo Corbalán (pról.), Madrid, Magisterio español, 1973
- *Brasas de agosto*, Madrid, Alfaguara, 1989
- *Los males menores*, Madrid, Alfaguara, 1993; Fernando Valls (ed.), *Los males menores: microrrelatos*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002
- *Días del desván*, León, Edilesa, 1997; *El pasado legendario*, Madrid, Alfaguara, 2000
- *La ruina del cielo. Un obituario*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999
- *El eco de las bodas*, Madrid, Alfaguara, 2003
- *Las lecciones de las cosas*, León, Edilesa, 2004
- *El fulgor de la pobreza*, Madrid, Alfaguara, 2005

ETXEBARRÍA, Lucía. (Valencia, 1966)

- *Nosotras que no somos como las demás*, Barcelona, Destino, 1999

FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. (Arenys de Mar, Barcelona, 1945)

- *Mi hermana Elba*, Barcelona, Tusquets, 1980
- *El ángulo del horror*, Barcelona, Tusquets, 1990
- *Los altillos del Brumal*, Barcelona, Tusquets, 1993
- *Con Agatha en Estambul*, Barcelona, Tusquets, 1994
- *Cosas que ya no existen*, Barcelona, Lumen, 2001

FERRER-BERMEJO, José. (Alcalá de Henares, 1953)

- *El increíble hombre inapetente y otros relatos*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1982
- *Incidente en Atocha*, Madrid, Alfaguara, 1982
- *La música de Ariel Caamaño*, Pamplona, Hierbaola, 1992

FRAILE, Medardo. (Madrid, 1925)

- *Cuentos con algún amor*, Madrid, Colección Literatura de Juglaría, 1954
- *A la luz cambian las cosas*, Torrelavega, Santander, Hnos. Bedia, 1959
- *Cuentos de verdad*, Madrid, Editora Nacional, 1964
- *Descubridor de nada y otros cuentos*, Madrid, Prensa Española, 1970
- *Ejemplario*, Madrid, Magisterio Español, 1979
- *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1991
- *Contrasombras*, Valencia, Pre-Textos, 1998
- *Ladrones del paraíso*, Madrid, Huerga & Fierro Editores, 1999
- *Cuentos de verdad*, M<sup>a</sup> Pilar Palomo (prol.), Madrid, Cátedra, 2000
- *Años de aprendizaje*, Caracas (Venezuela), Ediciones Pavilo, 2001
- *Escritura y verdad: Cuentos completos*, Madrid, Ángel Zapata (Ed. y pról.), Páginas de Espuma, 2004

GARCÍA MORALES, Adelaida. (Badajoz, 1945).

- *Mujeres solas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1996

GONZÁLEZ, Javier. (Madrid, 1957)

- *Frigoríficos en Alaska*, Madrid, Debate, 1998

GRANDES, Almudena. (Madrid, 1960)

- *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets, 1996
- *Estaciones de paso*, Barcelona, Tusquets, 2005

HATERO, Josan. (Barcelona, 1970)

- *Biografía de la huida*, Barcelona, Debate, 1996
- *Tu parte del trato*, Barcelona, Debate, 2003

IRIGOYEN, Ramón. (Pamplona, 1942)

- *Inmaculada Cienfuegos y otros relatos*, Madrid, Grupo unido de Proyectos y Operaciones, 1991

JANÉS, Clara. (Barcelona, 1940)

- *Especios de agua*, Barcelona, Debate, 1997

JIMENEZ LOZANO, José. (Langa, Ávila, 1930)

- *El santo de mayo*, Barcelona, Destino, 1976
- *El grano de maíz rojo*, Barcelona, Anthropos, 1988
- *Los grandes relatos*, Barcelona, Anthropos, 1991
- *El cogedor de ancianos*, Rubí, Antropos. Editorial del Hombre, 1993
- *Un dedo en los labios*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 1996
- *El ajuar de mamá*, Palencia, Cálamo, 2006
- *La piel de los tomates*, Madrid, Encuentro, 2007

LLAMAZARES, Julio. (Vegamián, León, 1955)

- *En mitad de ninguna parte*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995

LLOP, José Carlos. (Palma de Mallorca, 1956)

- *Pasaporte diplomático*, Barcelona Muchnik, 1991
- *La novela del siglo*, Barcelona Muchnik, 1999

LONGARES, Manuel. (Madrid, 1946)

- *Apariencias*, Madrid, Compañía europea de Comunicación e Información, 1992
- *Extravíos*, Madrid, Alfaguara, 1999
- *La ciudad sentida*, Madrid, Alfagura, 2007

MADRID, Juan. (Málaga, 1947)

- *Jungla*, Barcelona, Ediciones B, 1988
- *Un trabajo fácil*, Barcelona, Laia, 1984
- *Cuentos del asfalto*, Madrid, Editorial Popular, 1991
- *Crónicas del Madrid oscuro: una mirada al subterráneo*, Madrid, Aguilar, 1994
- *Malos tiempos*, Madrid, Lengua de Trapo, 1995

MARÍAS, Javier. (Madrid, 1951)

- *Mientras ellas duermen*, Madrid, Alfaguara, 1990<sup>2</sup> (ed. original 2000)
- *Cuando fui mortal*, Madrid, Alfaguara bolsillo, 1999<sup>2</sup> (ed. original 1998)
- *Mala índole*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998

MARTÍN GAITE, Carmen. (Salamanca, 1925-Madrid, 2000)

- *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994; *Todos los cuentos: El balneario y Las ataduras*, Barcelona, Destino, 2003

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio. (Zaragoza, 1960)

- *Alguien te observa en secreto*, Barcelona, Anagrama, 1985
- *Autofagasta*, Barcelona, Anagrama, 1996<sup>2</sup> (ed. original 1987)
- *El fin de los buenos tiempos*, Barcelona, Anagrama, 1994
- *Foto de familia*, Barcelona, Anagrama, 1998

MATUTE, Ana María. (Barcelona, 1926)

- *La virgen de Antioquia y otros relatos* (1990)
- MAYORAL, Marina. (Mondoñedo, Lugo, 1942)
- *Morir en sus brazos y otros cuentos*, Madrid, Aguacilar, 1989
  - *Recuerda cuerpo*, Madrid, Alfaguara, 1998
- MERINO, José María. (La Coruña, 1941)
- *Cuentos del reino secreto*, Madrid, Alfaguara, 1982
  - *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1989
  - *Cuentos del barrio del Refugio*, Madrid, Alfaguara, 1994
  - *Cincuenta cuentos y una fábula*, Madrid, Alfaguara, 1997
  - *Días imaginarios*, Barcelona, Seix Barral, 2003
  - *Cuentos de los días raros*, Madrid, Alfaguara, 2004
  - *Cuentos del libro de la noche*, Barcelona, Alfaguara, 2005
  - *La glorieta de los fugitivos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007
- MILLÁN, José Antonio. (Madrid, 1954)
- *Sobre las brasas*, Barcelona, Sirmio, 1988
  - *La memoria (y otras extremidades)*, Barcelona, Sirmio, 1990
- MILLAS, Juan José. (Valencia, 1946)
- *Primavera de luto y otros cuentos*, Barcelona, Destino, 1992
  - *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*, Madrid, Alfaguara, 1994
  - *Cuentos a la intemperie*, Boadilla del Monte, Acento Editorial, 1997
  - *Cuentos de adúlteros desorientados*, Barcelona, Lumen, 2003
- MONTERO, Rosa. (Madrid, 1951)
- *Amantes y enemigos. Cuentos de parejas*, Madrid, Santillana, 1998
- MONZÓ, Quim. (Barcelona, 1952)
- *Melocotón de manzana*, Barcelona, Anagrama, 1981
  - *La isla de Maïans*, Barcelona, Anagrama, 1987
  - *El porqué de las cosas*, Barcelona, Anagrama, 1994
  - *Guadalajara*, Barcelona, Anagrama, 1997
  - *Ochenta y seis cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2003 (ed. original 2001)
  - *El mejor de los mundos*, Barcelona, Anagrama, 2002 (ed. original 2001)
  - *Tres navidades*, Barcelona, Acantilado, 2003 (Con ilustraciones de Ramon Enrich)
  - *Mil cretinos*, Barcelona, Anagrama, 2008
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. (Úbeda, Jaén, 1956)
- *Las otras vidas*, Madrid, Mondadori, 1988
  - *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993
- NAVARRO, Hipólito G. (Huelva, 1961)
- *El cielo está López*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1990
  - *Manías y melomanías mismamente*, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1992
  - *El aburrimiento*, Lester, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996

- *Relatos mínimos*, Huelva, Asociación cultural 1900, 1996
- *Los tigres albinos*, Valencia, Pre-textos, 2000
- *Los últimos percances*, Barcelona, Seix Barral, 2005

NAVALES, Ana María. (Zaragoza, 1939)

- *Cuentos de Bloomsbury*, Madrid, Calambur, 1991
- *Paseo por la íntima ciudad y otros encuentros*, Zaragoza, Librería General S.A., 1987
- *Zacarías, rey*, Huelva, Diputación provincial, 1992
- *Tres mujeres*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1994
- *Cuentos de las dos orillas*, (prol. Manuel Rico), Zaragoza, Prames, 2001

NEUMAN, Andres. (Buenos Aires, Argentina, 1977, nacionalizado español)

- *Pertenecí*, Sureste narrativa, 1997
- *El que espera*, Anagrama, Barcelona, 2000
- *El último minuto*, Madrid, Espasa, 2001 (Madrid, Páginas de Espuma, 2007)
- *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006

ORTÍZ, Lourdes. (Madrid, 1943)

- *Los motivos de Circe; Yudita*, Madrid, Castalia, 1991
- *Fátima de los naufragios: relatos de tierra y mar*, Barcelona, Planeta, 1998.

OVEJERO, José. (Madrid, 1958)

- *Cuentos para salvarnos todos*, Barcelona, Destino, 1996
- *Qué raros son los hombres*, Barcelona, Ediciones B, 2000
- *Mujeres que viajan solas*, Barcelona, Ediciones B, 2004

PAMIES, Sergio. (París, 1960)

- *Debería caerse la cara de vergüenza*, Barcelona, Anagrama, 1986
- *Infección*, Barcelona, Anagrama, 1986
- *La gran novela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1998
- *El último libro de Sergi Pàmies*, Barcelona, Anagrama, 2001
- *Si te comes un limón sin hacer muecas*, Barcelona, Anagrama, 2007.

PEREIRA, Antonio. (1923)

- *Los brazos de la i griega*, Gijón, Noega, 1982
- *El síndrome de Estocolmo*, Madrid, Mondadori, 1988
- *Cuentos para lectores cómplices*, Pozuelo de Alarcón, Espasa-Calpe, 1989
- *Picassos en el desván*, Madrid, Mondadori, 1990
- *Las ciudades de Poniente*, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994
- *Relatos sin fronteras*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998
- *Me gustar contar*, Madrid, Mario Muchnik, 1999
- *Cuentos de la Cábila*, Trobajo del Camino, Ediciones Leonesas, 2000
- *Clara, Elvira, la teta de doña Celina, mujeres*, Cáceres, Alcantía, 2005
- *Oficio de volar*, Valladolid, Castilla Ediciones, 2006
- *Cuentos del noroeste mágico*, León, Edilesa, 2006
- *La divisa en la torre*, Madrid, Alianza Editorial, 2007

PERI ROSSI, Cristina. (Montevideo, 1941; en España desde 1972)

- *La ciudad de Luzbel y otros relatos*, madrid, Compañía europea de Comunicación e información, 1992
- *Cosmoagonías*, Barcelona, Juventud, 1994
- *Por fin solos*, Barcelona, Lumen, 1994
- *Desastres íntimos*, Barcelona, Lumen, 1997
- *Te adoro y otros relatos*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999
- *Cuentos reunidos*, Barcelona, Lumen, 2007

POMBO, Álvaro. (Santander, 1939).

- *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977, 2ª ed. Barcelona, Anagrama, 1985)
- *Cuentos reciclados*, Barcelona, Anagrama, 1997

POSADAS, Carmen. (Montevideo Uruguay, 1953, española)

- *Mi hermano salvador y otras mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990
- *Nada es lo que parece*, Madrid, Alfaguara, 1997

PRADA, Juan Manuel de. (Baracaldo, Vizcaya, 1970)

- *El silencio del patinador*, Madrid, Valdemar, 1995
- *Coños*, Madrid, Valdemar, 1996

PUERTOLAS, Soledad. (Zaragoza, 1947)

- *Una enfermedad moral*, Barcelona, Anagrama, 1982
- *La corriente del Golfo*, Barcelona, Anagrama, 1993
- *Gente que vino a mi boda*, Barcelona, Anagrama, 1998
- *A través de las ondas*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998
- *Adiós a las novias*, Barcelona, Anagrama, 2000

REGAS, Rosa. (Barcelona, 1933)

- *Pobre corazón*, Barcelona, Destino, 1996

RIERA, Carme. (Mallorca, 1948).

- *Contra el amor en compañía y otros relatos*, Barcelona, Destino, 1991

RÍO, Isabel. (Madrid, 1954)

- *La duda*, Barcelona, Tusquets, 1995

RIVAS, Manuel. (A Coruña, 1957)

- *Un millón de vacas*, Barcelona, Ediciones B, 1990
- *Los comedores de patatas*, Barcelona, Ediciones B, 1991
- *¿Qué me quieres amor?*, Madrid, Alfaguara, 2000<sup>19</sup> (ed. original 1996)
- *El secreto de la tierra*, Madrid, Alfaguara, 1999
- *Ella, maldita alma*, Madrid, Alfaguara, 1999<sup>2</sup>
- *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001
- *Las llamadas perdidas*, Madrid, Alfaguara, 2002

- ROSSETTI, Ana. (San Fernando, Cádiz, 1950) Seudónimo de Ana Bueno de la Peña
- *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, 1991
  - *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997
  - *Pruebas de escritura*, Madrid, Hiperión, 1998
  - *Recuento. Cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001
- SANTIAGO, Elena. (Verquellina de Órbigo, León, 1941)
- *Relato con lluvia y otros cuentos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986
  - *Cuentos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997
  - *Lo tuyo soy yo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004
- SANTOS, Care. (Mataró, 1970)
- *Cuentos cítricos*, Madrid, Libertarias, 1995
  - *Intemperie*, Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1996; Madrid, Páginas de Espuma, 2003
  - *Ciertos testimonios*, Caracas, Memorias de Altagracia, 1999
  - *Solos*, Valencia, Pre-textos, 2000
  - *Matar al padre*, Algaida. Sevilla, 2004
- SOLER, Antonio. (Málaga, 1956)
- *Tierra de nadie*, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1991
  - *Extranjeros en la noche*, Barcelona, Edhasa, 1992 (reedición en Espasa Calpe, 1999).
- SORIANO, Elena. (Fuentidueña de Tajo, Madrid, 1911-Madrid, 1996).
- *La vida pequeña: Cuentos de antes y de ahora*, Barcelona, Plaza y Janés, 1989
  - *Tres sueños y otros cuentos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996
- SUÁREZ, Gonzalo. (1934)
- *Gorila en Hollywood*, Barcelona, Planeta, 1980
  - *Relatos*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1989
  - *El asesino triste*, Madrid, Alfaguara, 1994
- SUSO, Toro. (Santiago de Compostela, 1956)
- *Polaroid*, Vigo, Xerais de Galicia, 1986
  - *Tic Tac*, Barcelona, Ediciones B, 1995
  - *El príncipe manco*, Barcelona, Lumen, 2004
- TIZÓN, Eloy. (Madrid, 1964)
- *La velocidad de los jardines*, Barcelona, Anagrama, 1991
  - *Parpadeos*, Barcelona, Anagrama, 2006
- TOMEIO, Javier. (Quicena, Huesca, 1932)
- *Bestiario*, Barcelona, Mondadori, 1988
  - *Historias mínimas*, Barcelona, Mondadori, 1988
  - *Zoopatías y zoofilias*, Madrid, Mondadori, 1992
  - *El nuevo bestiario*, Barcelona, Planeta, 1994

- *Patíbulo interior*, Destino, Barcelona, 2000
- *Cuentos perversos*, Barcelona, Anagrama, 2002
- *Los nuevos inquisidores*, Barcelona, Alpha Decay, 2004

TUSQUETS, Esther. (Barcelona, 1936)

- *Siete miradas en un mismo paisaje*, Barcelona, Lumen, 1981
- *La niña lunática y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1996

UGARTE, Pedro. (Bilbao, 1963)

- *Los traficantes de palabras*, Barcelona, Mursia, 1990
- *Noticia de tierras improbables*, Pamplona, Hierbaola, 1992
- *Manual para extranjeros*, Irún, Alga, 1993
- *La isla de Kómodo*, Vitoria, Bassarai, 1996
- *Guerras privadas*, Pamplona, NH Hoteles, 2002
- *Materiales para una expedición*, Madrid, Lengua de Trapo, 2003
- *Mañana será otro día*, Madrid, Lengua de Trapo, 2005

UMBRAL, Francisco. (Madrid, 1935-2007)

- *Teoría de Lola y otros relatos*, Barcelona, Destino, 1977
- *Historias de amor y de Viagra*, Barcelona, Planeta, 1998

VICENT, Manuel. (Villavieja, Castellón, 1936)

- *Relatos de la transición (Daguerrotipos)*, Madrid, Penthalon, 1981.
- *No pongas tus sucias manos sobre Mozart*, Barcelona, Editorial Debate, 1983
- *La carne es yerba*, Madrid, Promotora de informaciones, 1985
- *Daguerrotipos*, Barcelona, Debate, 1984
- *Crónicas urbanas*, Barcelona, Debate, 1990
- *Los mejores relatos de Manuel Vicent*, Madrid, Alfaguara, 1999

VIDAL-FOLCH, Ignacio. (Barcelona, 1956)

- *El arte no paga*, Barcelona, Anagrama, 1988
- *Amigos que no he vuelto a ver*, Barcelona, Anagrama, 1997
- *Más lejos y más abajo*, Pamplona, NH, 1999

VILA-MATAS, Enrique (Barcelona, 1948)

- *Nunca voy al cine*, Barcelona Laertes, 1982
- *Suicidios Ejemplares*, Barcelona, Anagrama, 1991
- *Hijos sin hijos*, Barcelona, Anagrama, 1993
- *Recuerdos inventados*, Barcelona, Anagrama, 1994
- *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007.

ZARRALUKI, Pedro. (Barcelona, 1954)

- *Galería de enormidades*, Barcelona, Ediciones Mascarón, 1983; Barcelona, Anagrama, 1989
- *Tres trayectos innobles*, Madrid, Almarabú, 1987
- *Retrato de familia con catástrofe*, Barcelona, Anagrama, 1989



ZÚÑIGA, Juan Eduardo (Madrid, 1929).

- *Largo noviembre de Madrid*, Parets del Valles, Barcelona, 1980; Madrid, Alfaguara, 2003<sup>3</sup>
- *La tierra será un paraíso*, Madrid, Alfaguara, 1989<sup>2</sup>
- *Misterios de las noches y los días*, Madrid, Alfaguara, 1992
- *Capital de la gloria*, Madrid, Alfaguara, 2003

#### ANTOLOGÍAS DE DIFERENTES AUTORES

ALDECOA, J.R. *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983

AUZMENDI, L. y BIGURI, K. (selec. y trad.). *Cuentos tradicionales vascos*, Palma de Mallorca, Olañeta, 2000

DÍAZ, J. (ed.), *Ojos de aguja. Antología de microcuentos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000

ENCINAR, A. y PERCIVAL, A. (ed.), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993

ESTÉVEZ, C. (ed.), *Relatos eróticos*, Madrid, Castalia, 1990

FERNÁNDEZ FERRER, A. (ed.), *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*, Madrid, Ediciones Fugaz, 1990

FRAILE, M. *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1990

FREIXAS, L. (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996

GIL FEITO, T. (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes: quince Escritoras Españolas Para El Siglo Veintiuno*, Madrid, Castalia, 1994

GONZÁLEZ, J. (ed.), *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*, Enrique Anderson (prol.), Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 1998

GONZÁLEZ, J. y de MIGUEL, P. (eds.), *Últimos narradores. Antología del relato breve español*, Pamplona, Hierbaola, 1993

MARTÍNEZ CACHERO, J. (ed.), *Antología del cuento español 1900-1930*, Madrid, Castalia, 1994

MASOLIVER RÓDENAS, J.A. y VALLS, F., *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998

MERINO, J.M. *Cien años de cuentos: Antología del cuento español actual*, Madrid, Alfagura, 1998.

- *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004

MONMANY, M. (ed.), *Vidas de mujer* Madrid, Alianza, 1998

- NAVAJO, Y. (ed.) *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (ed.), *Cuentos contemporáneos*, Boadilla del Monte, SM (Gran Angular), 2001
- VALLS, F. (ed.), *Son cuentos. Antología del relato breve español, 1975-1995*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993
- VV.AA. *Cuentos eróticos*, Barcelona, Grijalbo, 1988
- *Cuentos de terror*, Barcelona, Grijalbo, 1989
  - *Cuentos barceloneses*, Barcelona, Icaria, 1989
  - *Siete narraciones extraordinarias*, Barcelona, Planeta, 1989
  - *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo, 1990
  - *Relatos eróticos escritos por mujeres*, Carmen Estévez (sel.), Madrid, Castalia, 1990
  - *Navidad: algunos cuentos*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1991
  - *Narradores vascos: antología de la narrativa breve vasca*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1992
  - *Últimos narradores: antología de reciente narrativa breve española*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1993
  - *Relatos de novelistas españolas*, Alicia Redondo (sel.), Madrid, Castalia, 1993
  - *Cuentos de "La isla del tesoro"*, Madrid, Alfaguara, 1994
  - *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, Ángeles Encinar (ed.), Barcelona, Lumen, 1995
  - *Quince líneas: Relatos hiperbreves*, Barcelona, Tusquets, 1996
  - *Noche de relatos*, Pamplona, NH Hoteles, 1997
  - *Páginas amarillas*, Sabas Martín (ed.), Madrid, Lengua de Trapo, 1997
  - *29 dry martinis (That's the limit!)*, Barcelona, Edhasa, 1999
  - *Hijas y padres*, Martínez Roca, 1999
  - *Lo del amor es un cuento*, 2 vols., Madrid, Ópera Prima, 1999
  - *Mujeres al alba*, Madrid, Alfaguara, 1999

- *Vidas sobre raíles. Cuentos de trenes*, Madrid, Páginas de Espuma, 2000
- *Cuentos de hijos y padres*, Madrid, Páginas de Espuma, 2001
- *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Clara Obligado (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2001
- *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002
- *Relato español actual*, Raúl Hernández Viveros (ed. y prol.), México, Fondo de Cultura Económica, 2003
- *Pequeñas resistencias 2. Antología del cuento centroamericano contemporáneo*, Enrique Jaramillo Levi (ed.), Andrés Neuman (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2003
- *Pequeñas resistencias 3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Andrés Neuman et alii (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004
- *Pequeñas resistencias 4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Ronaldo Menéndez, Ignacio Padilla y Enrique del Risco (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2005
- *Qué me cuentas*, Amalia Vilches (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2006

#### **LIBROS, ARTÍCULOS Y MONOGRAFÍAS**

- ABAD, M. “Una dosis de TNT”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 19-20
- “Simpatía por lo menor”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 26
- ABAD, F. “Sobre «Contar», «cuento», y «novela»”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 627-635
- ABASCAL, M.D. *La teoría de la oralidad*, Málaga, Universidad Malaga, 2004
- ACÍN, R. “El cuento y sus medios de difusión”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 67-82
- “Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José María Latorre y Javier Tomeo)”, *Alazet: Revista de filología*, 1991, 3, pp. 9-82

- “Problemas de identidad: mentira y crueldad en la narrativa de Ignacio Martínez de Pisón”, Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (coords.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 125-155
  - *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000
- AGAMBEN, G. et alii, *Teorías sobre la Lírica*, Fernando Cabo (ed.), Madrid, Arco, 1999
- AGUADO, N. “Entrevista con Carme Riera”, *Quimera*, 1991, 105, pp. 32-37
- AGUDO, M. y JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (eds.), *Campo abierto*, Madrid, DVD, 2005
- ÁLAMO FELICES, F. “Andrés Neuman y su teoría de la narrativa breve (el microrrelato y el cuento”, *Tropelías*, 12-14, 2001-2002, pp. 5-12
- ALARCÓN, J.S. *Técnicas narrativas en Jardín umbrío de Valle-Inclán*, Alta Primeria Pro Arte y Cultura, México, 1990.
- ALAS, L. “Clarín”, “La prensa y sus cuentos”, Catherina de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989, pp.55-57
- *Cuentos*, Ángeles Ezama (ed. y prol.), Gonzalo Sobejano (est. preliminar), Barcelona, Crítica, 1997
- ALAZRAKI, J. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983
- ALAZRAKI, J. et alii, *Teorías de lo fantástico*, David Roas (ed.), Madrid, Arco Libros, 2001
- ALBERCA, M. “Umbral en su eclipse barroca”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1999, 4, pp. 21-35
- ALBORG, C. “Ana Rossetti y el relato erótico”, *Hispanic Journal*, 1994, vol. 15, 2, pp. 369-379
- ALDECOA, I. *Cuentos completos*, Josefina R. Aldecoa (prol.), Madrid, Cátedra, 1989
- ALONSO, S. “La novela española desde 1975”, *Las nuevas letras*, 1985, 3/4, pp. 30-35
- “Al sur de los párpados: Enrique Vila-Matas”, *Reseña*, 1980, 126, p. 15
  - “Elena Santiago”, *Literatura leonesa actual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 287-295
  - “Los cuentos de Antonio Pereira”, *Lucanor*, 1988, 2, pp. 69-82

- “Poética del cuento: Los escritores actuales meditan sobre el género”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 43-52
  - “La renovación del realismo”, *Ínsula*, 1994, 572-573, pp. 13-15
  - “Foto de familia: Detrás de la apariencia”, *Reseña*, 1998, 292, p. 26
- ALTER, R. *Motives for Fiction*, Cambridge, Harvard, U.P., 1984
- *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975
- ALTISENT, M. *La narrativa breve de Gabriel Miró*, Barcelona, Anthropos, 1988
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. “Simbología espacial en *El viajero perdido* de José María Merino”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, 277-285
- AMAT, N. *Letra herida*, Barcelona, Alfaguara, 1998
- AMORÓS, A. “Novela española: 1989-1990”, *Ínsula*, 1990, 525, p. 9
- ANDERSON IMBERT, E. *Teoría del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979
- ANDRÉS SUÁREZ, I y CASAS, A. (eds.), *Coloquio internacional Jose María Merino: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2001*, Zaragoza, Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General del Libro y Bibliotecas, 2001
- (eds.), *Coloquio internacional Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2002*, Zaragoza, Pórtico, 2004
- ANDRÉS-SUÁREZ, I. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Gredos, 1986
- “El micro-relato. Intento de caracterización teórica y deslinde con otras formas literarias afines”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, pp. 87-99
  - “Medardo Fraile, maestro en el arte de la evocación”, *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), Berna, Peter Lang, 1997, pp. 349–365
  - *et alii* (eds.), *Coloquio internacional Juan José Millás: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2005*, Zaragoza – Neuchâtel, Pórtico, 2000
  - *et alii* (eds.), *Coloquio Internacional Cristina Fernández Cubas: Grand Séminaire Universidad de Neuchâtel 2000*, Madrid, Arco/Libro, 2007

- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.L. "El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española", Kurt Spang (ed.), *Géneros narrativos*, Pamplona, RILCE, 2000, pp. 433-478
- AÑOVER, V. "Encuentro con Almudena Grandes", *Letras Peninsulares*, 2001, 2-3, XIII, p. 809
- ARNÁIZ, J. "Almudena Grandes", *República de las Letras*, 1996, 50, p. XVIII
- ATXAGA, B. "Alfabeto francés en honor a J.L.Borges", *Paréntesis*, 1993, 3, pp. 4-12
- AULLÓN DE HARO, P. *El jaiku en España: la delimitación de un componente de la poética de la modernidad. Dicho y hecho*, Madrid, Hiperión, 2002
- "Las categorizaciones estético-literarias de *Dimensión*: género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos", *Analecta Malacitana*, 2004, XXVII, 1, pp. 7-30
  - "Teoría del poema en prosa", *Quimera*, 2005, 262, pp. 22-25
- AYALA-DIP, E. "Ignacio Martínez de Pisón: Escritura distante", *El Urogallo*, 96, 1994, pp. 61-62
- "Literatura y vida", *Babelia*, 5/02/00, p. 11
- AZANCOT, N., "Enrique Vila-Matas", *El Cultural*, 21 de noviembre de 2002, p. 7
- BALLESTEROS, I. "Intimidad y mestizaje literario: una entrevista con Nuria Amat", *Letras Peninsulares*, 1998, vol. 11.2-11.3, pp. 679-692
- BAQUERO GOYANES, M. *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949
- "Estudio preliminar", Joseluís González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, (ed. orig. *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964, pp. XIX-XXXIV), pp. 20-21.
  - *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Francisco Javier Díez de Revenga (prol.), Murcia, Universidad de Murcia, 1993 (2ª ed.)
- BARBERÍA, J.L. "Antonio Muñoz Molina obtiene en Francia el Premio Femina a la mejor novela extranjera", *El País*, 7 de noviembre de 1998, p. 36
- BARRENECHEA, A.M. "El género fantástico entre los códigos y los contextos", *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, (ed.) Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Encuentros, 1991, pp. 75-81
- BARRIOS, N. "El arte del silencio", VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 51-52

- BARRIUSO, J. “*Perros verdes*, Agustín Cereales: Vidas ejemplares”, *El Urogallo*, 1989, 37, pp. 38-39
- BARTHES, R. “«Écrivains» y «écrivants»”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 2002, pp. 201-211 (ed. orig. 1964; trad. Carlos Pujol)
- BAYÓN, M. “Lo fantástico en la narrativa de ahora”, *Camp de l’Arpa*, 1982, 98-99, pp. 41-42
- BECERRA, C. *et alii.*, *Assedios ó conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999
- BEILIN, K.O. *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*, Rochester, NY, Tamesis, 2004
- BELLVER, C.G. “Entrevista con Marina Mayoral”, *Letras Peninsulares*, 1993-1994, pp. 383-389
- BELTRÁN ALMERÍA, L. Luís Beltrán Almería, *Palabras transparentes: La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992
- “El cuento como género literario”, *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Geogs Güntert (eds.), Berna, Peter Lang, 1997, pp. 15-32 (ed. orig. 1995)
  - “Las estéticas de Juan Eduardo Zúñiga”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 2000, XXV, 2, pp. 357-387
- BENET, J. *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1998
- BENÍTEZ REYES, F. “Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido”, *Clarín*, 1996, 2, pp. 84-88
- *et alii*, *Nuevas visiones del Quijote*, José Luis García Martín (pról.), Oviedo, Ediciones Nobel, 1999
  - “Teoría general de la teoría”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, p. 83
  - *Trama de niebla*, Barcelona, Tusquets, 2003
  - “Un castillo confortable”, *Ecuación de tiempo*, José Antonio Mesa Torré (ed.), Málaga, 2004, pp. 13-22
- BERMÚDEZ, M.T. y DOBARRO PAZ, X.M. “Tradición y actualidad del cuento gallego”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 79-90
- BERNARD, S. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu’a nos jours*, Paris, Nizet, 1959

- BÉRTOLO, C. "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de occidente*, 1989, 98-99, pp. 29-60
- BLANCA, I. "Ficción autobiográfica en la narrativa española actual: *Todas las almas* (1989) de Javier Marías", M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre, *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, Logroño, Universidad de la Rioja, 1994, pp. 215-222
- BLESA, T. "Un fraude en toda regla: *Historia abreviada de la literatura portátil I*", Túa Blesa y María Antonio Martín Zorraquino (eds.), *Homenaje a Gaudioso Jiménez: Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 123-133
- BLOOM, H. *El Canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona, Anagrama, 1995
- BOBES NAVES, M.C. *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993
- BOLLO-PANADERO, L. "Visiones sobre las fronteras: Entrevista con el escritor gallego Manuel Rivas", *Letras Peninsulares*, 2002, 15, vol. 2. pp. 391-405
- BONILLA CEREZO, R. "Cinetrompa y espiriletra en *La lengua de las mariposas*", VV.AA., *Versiones cinematográficas de la literatura hispánica (II)*, Pisa, Studi Ispanici, 2004, p. 131-61
- "Literatura y filmicidad: *El vocabulario de los balcones* (Almudena Grandes, 1998) en *Aunque tú no lo sepas*", *Revista de Literatura*, 2004, Tomo 66, 131, pp. 171-200
- BONILLA, J. *Academia Zaratustra*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999
- *La holandesa errante*, Oviedo, Ediciones Nobel, 1999
  - "Cuento de cuentos", VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 93-95
  - *Teatro de variedades*, Sevilla, Renacimiento, 2002
- BONOMINI, A. *Historias secretas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora, 1985, pp. 25-45
- BORGES, J.L. *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, 1974
- "Magias parciales del Quijote", *El Quijote de Cervantes*, George Haley (coord.), 1980, pp. 103-105
  - "Poética", *Quimera*, 1991, 103-104
  - "Prólogo a un libro de cuentos", Lauro Zavala, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1993, pp. 39-40



- BOURDIEU, P. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988 (trad. María del Carmen Ruíz de Elvira)
- *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 138 (ed. orig. 1992; trad. Thomas Kauf)
  - *El oficio de científico: Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Barcelona, Anagrama, 2003 (ed. orig. 2001; trad. Joaquín Jordá)
- BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976
- BOYD, M. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, London & Toronto, Associated University Press, 1983
- BRANDENBERGER, E. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Escalada, 1973
- BRYCE ECHENIQUE, A. “Ana María Moix *Las virtudes peligrosas*”, *Quimera*, 1985, 50, p. 70
- BUDGAARD, A. “Ética y estética de la razón poética”, Pedro Cerezo (ed.), *Filosofía y literatura: María Zambrano*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2005, pp. 55-76
- BUERES, E. “Entrevista con Luis Mateo Díez”, *Revista del Centro Cultural Campoamor*, Oviedo, mayo 1988, p. 82.
- “Entrevistas con Juan Manuel de Prada”, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 77-95
- BUNGE, M. *La investigación científica*, Barcelona, Ariel, 1983
- CABALLÉ, A. *Francisco Umbral: el frío de una vida*, Madrid, Espasa Calpe, 2004
- CABAÑAS, P. “Mar de ojos de mar: Entrevista con Manuel Vicent”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, 2001, pp. 99-110
- “Materiales gaseosos: Entrevista con Juan José Millás”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, oct. 1998, pp. 103-122
- CABO, F. “La enunciación lírica y la «actio» retórica”, *Investigaciones Semióticas III, Retórica y lenguajes*, Madrid, UNED, 1990, pp. 215-224
- CABRÉ, M.A. “Javier Tomeo: la escritura inquietante”, *Quimera*, 1998, 170, p. 10.
- CAILLOIS, R. *Imágenes, imágenes*, Barcelona, Edhasa, 1970

- CALCEDO, G. "Cuéntame un cuento", José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 64-65
- CALVI, M.V., "El expediente del naufrago de Luis Mateo Díez: el archivo y la memoria", Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*, Madrid, La Página Editores, 2003, pp. 257-265
- CAMPO, S. del. MARSAL, J.F. y GARMENDIA, J.A. *Diccionario de ciencias sociales*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1975
- CAPDEVILA, N. "Bildungsroman literario y transgenérico de la voz de Nuria Amat", *Quimera*, 1999, 186, pp. 55-64
- CARRERA, G.L. "Aproximación a supuestos teóricos para un concepto del cuento", *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 43-54
- CARRILLO, N. "La expansión plural de un género", *Ínsula*, 1994, 568, pp. 9-11
- "La fantasía: una opción estética en la narrativa corta de los 80", *Actas del congreso en homenaje a Rosa Chacel*, M<sup>a</sup> Pilar Martínez Latre (ed.), Logroño, Universidad de La Rioja, 1994, pp. 207-213
  - *El cuento literario español en la década de los ochenta*, Madrid, FIDESCU, 1997
  - "Las antologías del cuento español en los noventa", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 47-66
  - "Todo con muy poco o los microrrelatos de José Jiménez Lozano", *Quimera*, 2002, 222, pp. 36-38
- CARVER, R. "On writing", Charles E. May (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 273-277
- *Catedral*, Barcelona, Anagrama, 1997 (ed. orig. 1981; trad. Benito Gómez Ibáñez)
  - *Tres rosas amarillas*, Barcelona, Anagrama, 1997 (trad. Jesús Zulaika)
- CASAS, A. "Metapoesía y (pos) crítica: punto de fuga", *Anthropos*, 2005, 208, pp. 74-81
- CASTAGNINO, R.H. "Jurisdicciones del Epos: contar, narrar, relatar", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávilá Editores, 1997, pp. 195-205
- CASTELLANOS, L.H. "La magia de lo que pudo ser: Entrevista con Javier Marías", *Quimera*, 87, 1988, p. 24-31

- CASTRO DíEZ, A. “La narrativa de Luis Mateo Díez: el diálogo con la tradición oral”, *Cuadernos de narrativa*, 4, 1999, pp. 45-56
- “El cuento fantástico de Cristina Fernández Cubas, Villalba Álvarez, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Universidad de castilla la Mancha, 2000, pp. 237-246
  - *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, 2002
- CELA, C.J. *La dama pájara y otros relatos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994
- CELMA, M.P. *Francisco Umbral: Homenaje literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2003
- CEPEDELLO MORENO, M.P. *El mundo narrativo de Elena Soriano*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2007
- CERCAS, J. *La obra literaria de Gonzalo Suárez*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993
- CEREZALES, A. “Escaleras en el limbo”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 101
- CHARCÁN PALACIOS, “Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 267-276
- CHÉJOV, A. *Cuentos*, Víctor Gallego Ballesteros (ed. y trad.), Barcelona, Alba Editorial, 2005
- CHÉJOV, A. *Sin trama y sin final*, Piero Brunello (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2005 (trad. Víctor Gallego Ballesteros)
- CHRISTENSEN, I. *The Meaning of Metafiction, A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen (Oslo), Universitetsforlaget, 1981
- COLMEIRO, J.F. *La novela policíaca española: Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos Editorial, 1994
- CORNEJO PARRIEGO, R. “¿Feminismo posfeminista? Reflexiones culturales a propósito de *Recuerda, cuerpo* de Marina Mayoral”, *Bulletin of Spanic Studies*, 2003, Vol. 80, 5, pp. 593-609
- CORREA M, J.I. “Pragmática de la cognición y el lenguaje”, *Lenguaje y cognición: Universos humanos*, Jaime Bernal Leongómez (ed.), Bogotá, Universidad de Salamanca/Instituto Caro y Cuervo, 2001, pp. 75-92
- CORTÁZAR, J. *Último round*, México, Siglo Veintiuno, 1984<sup>9</sup> (ed. orig. 1969)

- “El poeta, el narrador y el crítico”, Edgar Allan Poe, *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 13-61
  - *La casilla de los Morelli*, Julio Ortega (ed.), Barcelona, Tusquets Editores, 1981 (ed. orig. 1973)
  - *Rayuela*, Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Archivos (CSIC), 1991
  - “Del cuento breve y sus alrededores”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, pp. 381-396
  - “Algunos aspectos del cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997, pp. 399-407
- CORTÉS, E. «Los cuentos de Elena Santiago: temática y técnica», Juan Fernández Jiménez, José J. Labrador Herráiz, L. Teresa Valdivieso, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Erie, Pennsylvania, 1990, pp. 107-114
- COUSILLAS RODRÍGUEZ, M. “La estructura pragmática en el cuento popular”, *Asedios ó conto*, Carmen Becerra Suárez *et alii.*, (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 159-164
- CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics: Structuralism linguistics and the study of literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 113-130
- CURRENT GARCÍA, E. y PATRICK, W.R. *What is the short story? (Revised)*, Glenview (Illinois), Scott, Foresmand and Company, 1974
- DÄLLENBACH, L. *El relato especular*, Ramón Buenaventura (trad.), Madrid, Visor, 1991 (ed. orig. 1977)
- DANE, J.A. “The defense of the Incompetent Reader”, *Comparative Literature*, 1986, 38, pp. 53-72
- DE CASTRO, M.I. y MONTEJO, L. *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED, 1991
- DE LA BORBOLLA, Ó. “Carnalidad del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1997
- DE MIGUEL, P. *Articulismo español contemporáneo*, Madrid, Marenostrium, 2004
- DE PRADA, J.M. *Las máscaras del héroe*, Madrid, Valdemar, 1997
- “Una realidad desquiciada”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 216-217

- “Un arte elusivo”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 377-378
  
- DE AGUIAR E SILVA, V.E. *Competencia lingüística y competencia literaria: Sobre la posibilidad de una poética generativa*, Madrid, Editorial Gredos, 1980 (trad. María Teresa Echenique)
  
- DE CERVANTES SAAVEDRA, M. *Desatinos y amoríos: once cuentos españoles del siglo XVII*, Gonzalo Pontón (sel.), Barcelona, Muchnik, 1999.
  
- M. *Los cuentos del Quijote*, Félix García Morrión (sel.), Madrid: Siruela, 2002
  
- DE TORO, S. *Polaroid*, Vigo, Xerais de Galicia, 1986
  
- DE TORO, A. “Javier Marías. “Todas las almas” Autobiografía ficcional como tematización de lo turbador del eterno extraño”, en AA.VV. *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Dieter Ingenschay y Hans-Jörg Neuschäfer, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 189-20
  
- *El príncipe manco*, Barcelona, Lumen, 2004
  
- DE VALLEJO, C.V. “El estado actual de la teoría cuentística en lengua castellana”, *Lucanor*, 1988, 1, pp. 47-59
  
- *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989
  
- DEHENNIN, E., “En pro de una narratología estilística aplicada al cuento”, *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), Berna, Peter Lang, 1997, pp. 68-86
  
- DEL REY, A. “Claves del cuento actual”, *Lucanor*, 1999, 16, pp. 89-113
  
- DEL RÍO, I. “Dunyazad”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 234.-235
  
- DEL VALLE-INCLÁN, R. *Corte de amor: florilegio de honestas y nobles damas*, José Servera Baño (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores, 1991
  
- *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995
  
- DÍAZ NAVARRO, E., *Del pasado incierto: La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Universidad Complutense, 1992
  
- “Las máscaras del escritor: las primeras novelas de Juan Manuel de Prada”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 203-218

DÍAZ NAVARRO, E., y GONZÁLEZ, J.R. *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002

DÍEZ, L.M. *Apócrifo del clavel y la espina* (Agustín Delgado (pról.), Madrid, Magisterio español, 1977

- “Contar algo del cuento”, *Ínsula*, 1988, 495, p. 22
- “Imagen del cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 107
- *Relatos de Babia*, Madrid, León, Papalaguinda, 1981(Ángel Loureiro (prol.), Madrid, Espasa Calpe, 1991)
- *El porvenir de la ficción*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992
- “Don Quijote cuando nieva”, *El porvenir de la ficción*, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 1992, pp. 84-85 (ed. orig. *El Urogallo*, 1987, p. 12)
- *La mirada del alma* (Madrid, Alfaguara, 1997
- “El espejo de la ficción”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 4, p. 9
- *Vista de Celama*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999
- *Las palabras de la vida*, Temas de Hoy, Madrid, 2000
- *El pasado legendario*, Madrid, Alfaguara, 2000
- *La mano del sueño: Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria*, Discurso de Ingreso en la Real Academia Española (20 de mayo de 2001), León, 2001
- *El reino de Celama*, Madrid, Areté, 2003

DÍEZ, L.M. , DÍEZ, F.A. y DÍEZ, A. *Valles de leyenda*, León, Edilesa, 1994

DOLEŽEL, L. “Literatura oral y literatura escrita”, *Estudios de Poética y teoría de la ficción*, prol. Thomas Pavel, trad. J. Martínez Lorente, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, (ed. orig. del artículo 1984), pp. 19-30

- *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Félix Rodríguez (trad.), Madrid, Arco, 1999 (trad. Félix Rodríguez; ed. orig. 1998)

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. “Literatura y actos de lenguaje”, VV.AA., *Pragmática de la comunicación literaria*, Jose Antonio Mayoral (ed.), Madrid, Arco, pp. 83-121

DOTRAS, A.M. *La novela española de. metaficción*, Madrid, Júcar, 1994

- DUPONT, J. “Notes sur l’ambiguïté des termes de “cuento” et de “novela corta”, *Mélanges a la mémoire d’André Joucla-Ruau*, Université de Provence, 1978, vol. II, pp. 655-670
- DURKHEIM, E. *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Schapire Editor, 1971 (trad. Paula Wajzman)
- EBERENZ, R. *Diálogo y oralidad en la narrativa hispánica moderna: perspectivas literarias y lingüísticas*, Madrid, Verbum Editorial, 2001
- ECO, U. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990 (ed. orig. 1962; trad. Roser Berdagué)
- EDICIONES EL PAÍS, *El País: libro de estilo*, Madrid, Ediciones El País, 1990
- ENCINAR, A. “Espejos de Javier Tomeo”, *El Urogallo*, 1994, 97, pp. 13-19
- “Elena Santiago o el cuento lírico”, *Foro Hispánico*, 1997, 11, pp. 73-82.
  - “La realidad de lo fantástico en la narrativa breve de Antonio Muñoz Molina”, María Teresa Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 79-92
  - “Escritoras actuales frente al cuento: autoras y tendencias”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 129-149
- ENGUITA, J.M. y MAINER, J.C. *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1994
- ESCAJA, T. “Ana Rossetti, poeta mutante: indicios de una trayectoria poética”, *Alaluz*, 1995, 1, pp. 27-41
- ESCAJA, T. “Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1995, vol. 12, nº 1-2, pp. 85-100
- ESCARPIT, R. *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958; *Sociología de la literatura*, La Habana, Instituto del Libro, 1970 (trad. Virgilio Piñera)
- ESCUADERO, J. “Bella y oscura, de Rosa Montero: Entre el resplandor y la muerte”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, 1-2, 1999, pp. 85-101
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. *Diccionario de Términos Literarios*, Madrid, Alianza, 1996
- ETXEBARRÍA, L. *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1996

- *La Eva futura: cómo seremos las mujeres en el XXI y en qué mundo nos tocará vivir; La letra futura: el dedo en la llaga, cuestiones sobre arte, literatura, creación y crítica*, Barcelona, Destino, 2000
  
- EVEN-ZOHAR, I. "The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature" presentado, *Tel-Aviv Symposium on the Theory of Literary History* (Tel Aviv University, February, 1970, 2) (ed. orig. en "The Polysystem Hypothesis Revisited" en *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute, 1978, pp. 28-35)
  
- "Polysystem Theory", *Poetics today*, 1979, I, 1-2, pp. 287-310 (2ª versión en *Poetics today*, 1990, 11, I, pp. 9-26)
  
- "The Literary System", *Poetics today*, 1990, 11, I, pp. 9-26
  
- "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377
  
- "Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research", en *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (marzo, 1997, pp. 14-34); "Factores y dependencias en la cultura: una revisión de la teoría de los polisistemas", *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 23-52 (trad. Montserrat Iglesias Santos)
  
- EZAMA GIL, A. *El cuento de la prensa y otros cuentos: aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992
  
- "El relato breve en las preceptivas literarias decimonónicas españolas", *España contemporánea*, 1995, 8, vol. 2, pp. 41-51
  
- "La narrativa breve en el fin de siglo", *Ínsula*, 1998, 614, pp. 18-20
  
- FEDERMAN, R. *Surfiction: fiction now and tomorrow*, Chicago, Swallow Press, 1975
  
- FERNÁNDEZ BRASO, M. "Ignacio Aldecoa levanta acta de los años de crisálida", *Índice de Artes y Letras*, 236 (octubre 1968), pp. 41-43
  
- FERNÁNDEZ CUBAS, C. "Elba, el origen de un cuento", *Lucanor*, 1991, 6, p. 114
  
- FERNÁNDEZ SANTOS, J. *Extramuros*, Hipólito G. Navarro (prol.), Seix Barral, 2003
  
- FERNÁNDEZ, A.R. "Un ciclo de cuentos para *La ruina del cielo*, de Luis Mateo Díez", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 243-256
  
- FERREIRO, M., LAMELA, O. y REI, M. "Ángel Fole: o encontro do popular e o literario", *Asedios ó conto*, Carmen Becerra Suárez et alii., (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 205-215



- FLETCHER, J. y BRADBURY, M. "The introverted Novel", Bradbury y MacFarlane, *Modernism*, Harmondsworth, Penguin, 1976
- FORTES, J.A. "Del *Realismo sucio* y otras imposturas en la novela española actual", *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 21-27
- FRAILE, M. "¿El resurgir del cuento", *Ínsula*, 1989, 512-513, p. 10
- "El cuento y su categoría literaria", José Luis González (ed.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 100-104 (ed. orig. *Informaciones*, 22 de octubre de 1955)
  - "Ochenta cuentos en busca de su autor", *Lucanor*, 1994, 11, pp. 143-156
- FREIXAS, L. (comp. y prol.), *Ser mujer*, Madrid, Temas de hoy, 2000.
- "Mujeres y cultura: una breve arqueología de la misoginia reinante", *Letras libres*, octubre 2005, pp. 36-39
- FREIXAS, R. "Reseña a *Nunca voy al cine*", *Quimera*, 1982, 20, p. 60
- FRESÁN, R. "Prólogo: John Cheever: Apuntes para una teoría del expulsado", John Cheever, *La geometría del amor*, (trad. Aníbal Leal), España, Emecé, 2002
- FRIEDMANN, N. "¿Qué hace breve un cuento breve?", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1997, pp. 87-105
- FRÖHLICHER, P., "Modelos narrativos", *Teoría e interpretación del cuento*, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), Berna, Peter Lang, 1997, pp. 33-46 (ed. orig. 1995).
- FUSI, J.P. *Un siglo de España: La cultura*, Madrid, Marcial-Pons, 1999
- GALDONA PÉREZ, R.I. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Universidad de la Laguna, 2001
- GARCÍA BERRIO, A. "Problemática general de la teoría de los géneros", Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 11-83
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992
- GARCÍA FERNÁNDEZ, C.J. *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón, Júcar, 1994
- GARCÍA GALIANO, A. *El fin de la sospecha: Calas significativas en la narrativa española, 1993-2003*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004

- “La invención del espacio mágico en la narrativa de Bernardo Atxaga”, *Letras de Deusto*, 2005, 108, pp. 177-196
  
- GARCÍA MORALES, A. *El silencio de las sirenas*, Barcelona, Anagrama, 1985
  
- GARCÍA POSADA, M. “El columnismo como género literario”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, pp. 61-76
  
- GARCÍA, C.J. *La invención del grupo leonés: estudios y entrevistas*, Barcelona, Júcar, 1995
  
- GARCÍA, E.C. y PATRICK, W.R. *What is the short story? (Revised)*, Glenview (Illinois), Scott, Foresmand and Company, 1974
  
- GARCÍA, P. “Coños o la palabra en estado de ebriedad”, José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 157-166
  
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.T. “El cuento en el cine: La Realidad Inteligente de Manuel Rivas en *La lengua de las mariposas*”, *Letras Peninsulares*, 2003, XVI, núm. 1, p. 227-48
  
- GARCÍA-POSADA, F. “*Historia abreviada de la literatura portátil: Enrique Vila-Matas*”, *ABC*, 9 noviembre, 1985
  
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arco Libros, 1997
  
- “Modelos de ficción en el cuento”, »”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 570-587
  
- GARRIDO GALLARDO, M.A. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 9-27
  
- *La teoría literaria de György Lukács*, Valencia, Amós Belinchón, 1992
  
- GARRIDO GALLARDO, M.A., “Los géneros literarios: teoría y análisis”, *La Musa de la retórica: problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pp. 109-152
  
- *Crítica literaria: la doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp, 1996
  
- *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis, 2000
  
- “Consideraciones necesarias para una semiótica desde la recepción”, José Antonio Hernández Guerrero et alii (eds.), *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2003, pp. 79-94

- GASS, W. *Fiction and the Figures of Life*, Boston, David R. Godine, 1989 (ed. orig.1970)
- GENETTE, G. *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1979
- "Géneros, «tipos», modos", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, p. 183-233 (trad. María del Rosario Rojo)
- GIL GONZÁLEZ, A.J. "Variaciones sobre el relato y la ficción", *Anthropos*, 2005, 208, pp. 9-28
- GIL, A. "Contar el cuento: la autorreferencialidad en el cuento español", Carmen Becerra *et alii*, *Asedios o conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 239-244
- GILLESPIE, G. "¿Novella, nouvelle, novela [corta], short novel?...?", *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997, pp. 131-145 (trad. Carlos Pacheco y Peter Soehlke)
- GINER, S. LAMO DE ESPINOSA, E. TORRES, C. (eds.), *Diccionario de sociología*, Madrid, Alianza, 1998
- GLEEN, K.M. "Rosa Montero", *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, Linda Gould Levine, Ellen Engelson Marson and Glorie Feiman Waldman (eds.), Westport (Conn.) London, Greenwood Press, 1993, pp. 351-352
- "Conversación con Cristina Fernández Cubas", *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol 18, 1-2, 1993, p. 358
- GODENNE, R. *Histoire de la nouvelle française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1970
- *La nouvelle française*, Paris, PUF, 1974
  - *Etudes sur la nouvelle française*, Genève/Paris, Slatkine/Champion, 1985
  - *Nouvelles francophones d'aujourd'hui*, París, Plein Chant, 1987
  - *Bibliographie critique de la nouvelle de langue française (1940-1985)*, Genève, Droz, 1989
  - *Etudes sur la nouvelle de langue française*, Paris, Champion, 1993
- GOLANÓ, H. "Entrevista con Clara Janés", *Ínsula*, 1985, 461, pp. 4-5
- GOLDMANN, L. "El estructuralismo genético en sociología de la literatura", Barthes *et alii*, *Literatura y sociedad: Problemas de metodología en sociología de la literatura*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, 1969, pp. 205-222 (trad. R. de la Iglesia)

- “La sociología y la literatura: situación actual y problemas de método”, Lucien Goldmann (*et alii*), *Sociología de la creación literaria*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1984, pp. 11-43 (trad. Hugo Acevedo)
  
- GOMES, M. “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, Kurt Spang (ed.), *Los géneros narrativos*, Pamplona, RILCE, 2000, pp. 557-583
  
- GÓMEZ de la SERNA, R. *Edgar Allan Poe: el genio de América*, Buenos Aires, Losada, 1953
  
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J.L. *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 82
  
- GÓMEZ SOTO, I. *Mito y realidad de la lectura: Los hábitos lectores en la España Actual*, Madrid, Endymión, 1999
  
- GÓMEZ, M.A. “Las máscaras del héroe de Juan Manuel de Prada: Una reescritura del esperpento”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2001, 26.2, pp. 115-132
  
- GONZÁLEZ HURTADO, J.I. “Las Historias mínimas de Javier Tomeo”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 675-682
  
- GONZÁLEZ, J. (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992.
  
- GOÑI, J. “Entrevista: Luis Mateo Díez: Un espejo en el camino”, *Ínsula*, 485-486, 1987, pp. 18-19
  
- GRACIA ARMENDÁRIZ, J. “El artículo diario de Francisco Umbral (1961-1990). Una preceptiva del género: acercamiento a una comprensión global de la obra periodística”, *Ínsula*, 581, 1995, pp. 18-19
  
- GRANDES, A. “Una escalera sin rellanos”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, pp. 205-207
  
- GROJNOWSKI, D. *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993; Franck Evrard, *La nouvelle*, Paris, Seuil, 1997; Philippe Andrés, *La nouvelle*, Paris, Ellipses, 1998
  
- GULLÓN, G. “Cómo se lee una novela de la última generación (apartado X)”, *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 31-33
  
- “Dos proyectos narrativos para el siglo XXI: Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 275-276, pp. 267-281

- GUTIÉRREZ RESA, A. *Sociología de valores en la novela contemporánea española (la generación X)*, Madrid, S.M., 2003
- HAIDEGGER, M. “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 37-123
- HANSON, C. “Hacia una poética de la ficción breve”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997, pp. 271-279
- HATERO, J. “El reto de la narración breve”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 146
- “Poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 239-240
- HÉLÈNE, C. *La risa de la medusa*, Madrid, Anthropos, 1995
- HEMINGWAY, E. “El principio del iceberg”, Zavala, L. (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, *Op.cit.*, p. 25. (ed. orig. en una entrevista realizada por George Plimpton para *The Paris Review* en 1953 y publicado en *Writer at Work*, New York, The Viking Press, 1959)
- HERPOEL, S. “Sobre «A través de las ondas» de Soledad Puértolas (*Doce relatos de mujeres*)”, Patrick Collard (coord.), *El relato breve en las letras hispánicas actuales*, Ámsterdam, Rodopi, 1997, pp. 83-90
- HERPOEL, S. “Vivir es sufrir: “Dar la vida y el alma”, de Marina Mayoral”, Marina Villalba Álvarez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones de la Universidad, 2000, pp. 247-254
- HIGUERO, F.J. “Multiplicidad de la memoria en cuatro cuentos de José Jiménez Lozano”, *Lucanor*, 1990, 5, pp. 39-57
- HIGUERO, F.J. *La inspiración agónica*, Valladolid, Anthropos, 1991
- HOFFMANNSTHAL, H. *Carta de lord Chandos y otros textos en prosa*, Barcelona, Alba editorial, 2001 (trad. Antón Dietrich)
- HOLLOWAY, V.R. “Inmutabilidad y emancipación en las novelas de Marina Mayoral”, *España contemporánea*, 1996, Tomo 9, 1, pp. 7-26
- HUERTA CALVO, J. “Ensayo de una tipología actual de los géneros literarios”, en Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 87-140

- HUERTA CALVO, J. “Resumen histórico de la teoría de los géneros”, Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 87-140
- “El arte de contar de Antonio Pereira”, *Ínsula*, 1999, 635, pp. 21-22
- HUTCHEON, L. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Routledge, 1991 (ed. orig. 1981)
- . *A poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London & New York, Routledge, 1988
- IGLESIAS SANTOS, M. “El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas”, *Avances en Teoría de la Literatura*, Darío Villanueva (comp.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 309-359
- *Teoría de los Polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999
- INGRAM, F. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Paris/The Hague, Mouton, 1971
- IRIARTE LÓPEZ, M. “¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 609-618
- IZQUIERDO, L. “Una aproximación a los relatos de Javier Marías”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 19-21
- JANÉS, C. “Tanteos” recogido al comienzo de su libro *Emblemas* (Madrid, Ediciones Caballo Griego para la poesía, Madrid, 1991, pp. 9-14
- “El ser o no ser de la escritura”, Catherine Davies (ed.), *Women Writers in Twentieth-Century Spain an Spanish America*, Lewinston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1993, pp. 115-125
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. “Poema en prosa”, *Quimera*, 263-264, 2005, pp. 78-79
- JIMÉNEZ LOZANO, J. “¿Por qué se escribe?”, *Anthropos*, 2003, 200, pp. 85-101
- “Discurso de José Jiménez Lozano en la recepción del Premio Cervantes 2002”, *Anthropos*, 2003, 2000, pp. 102-107
  - «Desde mi Port Royal», *Anthropos*, 1983, 25, p. 79
  - “La narrativa breve de Juan Eduardo Zúñiga”, *MonteArabí*, 1992, 14, pp. 7-22
  - *Fray Luis de León*, Barcelona, Omega, 2000
  - *Ni venta, ni alquiler*, Madrid, Huerga y Fierro, 2002

- *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003
- JIMÉNEZ MADRID, R. “Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 55-66
- JIMÉNEZ MILLÁN, A. “Felipe Benítez Reyes: Poesía (1979-1987)”, *Ínsula*, 1995, 578, pp. 26-27
- JOHNSON, R. “Agustín Cerezales: un narrador para el siglo veintiuno”, *España Contemporánea*, V, 2, 1992, pp. 121-127
- JONES, M.E.W. “El mundo literario de Marina Mayoral: visión posmoderna y técnica de palimpsesto”, *España contemporánea*, 1992, Tomo 5, 2, pp. 83-91.
- JURADO MORALES, J. *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité: 1925-2000*, Madrid, Gredos, 2003
- JURISTO, J.A. “Luis Mateo Díez”, *El Urogallo*, 1994, 94, p. 11
- KOCH, D. “El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso”, *De la crónica a la nueva narrativa*, México, Oasis, 1986, pp. 161-177
- “¿Microrrelato o minicuento? ¿Minificción o hiperbreve?”, Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 45-51
- KOHAN TOLMACH, S.A. *Cómo escribir relatos*, Barcelona, Plaza & Janés, 2000
- KORTÁZAR URIARTE, J. *Literatura vasca en la Transición: Bernardo Atxaga*, Madrid, Ediciones Clásicas-Ediciones del Orto, 2003
- KRISTEVA, J. *Semiótica*, II, Español, Espiral, 1978
- KUNZ, M. “Los cuentos que hablan del cuento”, *Lucanor*, 1994, 11, pp. 83-99
- “*Los altillos de Brumal y Mi hermana Elba*, Cristina Fernández Cubas”, *Quimera*, 2004, 242-243, pp. 64-65
- LANGMÁNOVICH, D. *Microrrelatos*, Cuadernos de Norte y Sur, Tucumán, 2004 (ed. orig. 1999)
- “Microrrelato”, *Quimera*, 263-264, 2005, pp. 63-64
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON, *Metáforas de la vida cotidiana*, José Antonio Millán y Susana Narotzky (intr. y trad.), Madrid, Cátedra (ed. orig. *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980)

- LAMBERT, J. "Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües", *Teoría de los Polisistemas*, Montserrat Iglesias Santos (comp.), Madrid, Arco Libros, pp. 53-70 (trad. Montserrat Iglesias Santos)
- LANGA PIZARRO, M.M. *Del franquismo a la postmodernidad: La novela española (1975-1999): Análisis y diccionario de autores*, Alicante, Universidad de Alicante, 2000
- LAWRENCE, J.C. "Una teoría del cuento", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997, pp. 71-84 (trad. Yrayda Sánchez y Luis Barrera Linares)
- LÁZARO CARRETER, F. "El poema lírico como signo", Tzvetan Todorov *et alii*, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 79-97
- LEE, C.C. *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005
- LEÓN FELIPE, B. "Los límites del lenguaje poético en José Ángel Valente", *Quimera*, 2005, 262, pp. 40-45.
- . *Antología del poema en prosa*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005
- LLAMAZARES, J. *En Babia*, Barcelona, Seix-Barral, 1991
- *Escenas de cine mudo*, Madrid, Seix Barral, 1994
- *En mitad de ninguna parte*, Madrid, Ollero & Ramos, 1995
- *Nadie escucha*, Madrid, Alfaguara, 1995
- *Los viajeros de Madrid*, Madrid, Ollero y Ramos, 1998
- LLOP, J.C. *Diarios*, Barcelona, Península, 2000
- *Poesía: 1974-2001*, Barcelona, Península, 2002
- LODGE, R. *El arte de la ficción*, Barcelona, Península, 1999 (trad. Laura Freixas)
- LOHAFFER, S. "A Cognitive Approach to Storyness", Charles May (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pp. 301-311
- LOHAFFER, S. y CLAREY, J.E. (eds.), *Short Story Theories at a Crossroads*, Louisiana State University Press, 1989
- LÓPEZ CASANOVA, A. "Mito y simbolización en la novela (claves de una escritura generacional a través de tres relatos emblemáticos)", *Ínsula*, 1994, 572-573, p. 15-19



- LÓPEZ DE ABIADA, J.M. “Entre el ocio y el negocio. Para una pragmática del best-séller”, *Éxito de ventas y calidad literaria: Incursiones en las teorías y prácticas del best seller*, José Manuel López de Abiada y Julio Peñate Rivero (eds.), Madrid, Verbum, 1996, pp. 14-52
- LÓPEZ-VEGA, M. “El escritor es al mismo tiempo voyeur y exhibicionista: Entrevista con Andrés Neuman”, *El Cultural*, 14 de noviembre de 2001
- LOTMAN, Y.M. “Estructura del texto artístico”, *Estructura del texto literario*, Madrid, Ediciones Istmo, 1978 (trad. Victoriano Imbert) (ed. orig. 1970)
- LOUREIRO, A.G. “Los azares del relato: *Las horas completas* de Luis Mateo Díez”, *España contemporánea*, VII, 2, 2000, pp. 69-78
- “La memoria vencida”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*, Madrid, La Página Editores, 2003, pp. 377-386.
- LUJÁN ATIENZA, A.L. *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco, 2005
- LUKÁCS, G. *Estética I. La peculiaridad de lo estético*, Barcelona, Grijalbo, 1982 (ed. orig. 1963) (trad. Manuel Sacristán)
- MAINER, J.C. “Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria”, Irene Andrés Suárez (ed.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Neuchâtel, Universidad de Neuchâtel, 1997, pp. 55-68
- “Le roman du roman. (La production narrative espagnole après 1975: éditeurs, institutions et public”, Bussière-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel*, Montpellier, Éditions du CERS, 1998, I, pp. 7-23
  - “Ignacio Martínez de Pisón: Contando el fin de los buenos tiempos”, Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 23-42
- MARCO, J.M. “Julio Llamazares, sin trampas”, *Quimera*, 1988, 80, p. 25
- MARÍAS, J. *El monarca del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1978
- *Cuentos únicos*, Madrid, Reino de Redonda, 2004 (ed. orig. 1989)
  - *Pasiones pasadas*, Barcelona, Anagrama, 1991
  - *Vidas escritas*, Madrid, Siruela, 1992
  - *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993
  - “Las bromas divinas”, *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela, 1993, pp. 292-301.
  - *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara, 1998

- *Harán de mí un criminal*, Madrid, Alfaguara, 2003
- MARS CHECA, A. "El cuento perfecto", *Quimera*, 2002, 222, pp. 12-17
- MARTÍN GAITE, C. *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama, 1988
- *La Reina de las Nieves*, Barcelona, Anagrama, 1997 (ed. orig. 1994)
- MARTÍN GIL, J.F. "El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina", *Quimera*, 1988, 83, pp. 26-29
- MARTÍN LUCAS, M.B. "De mujeres y ciclos: género femenino y género literario", *Asedios ó conto*, Carmen Becerra *et alii.* (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 321-327
- MARTÍN NOGALES, J.L. "Bibliografía comentada de Antonio Pereira", *Lucanor*, 1992, 7, pp. 113-1136
- "El cuento español actual. Autores y tendencias", *Lucanor*, 1994, 11, pp. 43-67
- "La edición y difusión del cuento", *Ínsula*, 1994, 568, pp. 6-9
- "De la novela al cuento, el reflejo de una quiebra", *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 32-35
- "Tendencias del cuento español en los años noventa", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 35-66
- MARTÍN VEGAS, R.A. "Análisis textual de un cuento con varios cuentos *La lengua de las mariposas*", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 439-450
- MARTÍN, "Modulations of the Basque voice: an interview with Bernardo Atxaga", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2000, vol 1, nº2 Sept., pp. 193-204
- MARTÍN, R. "Los niños tontos e *Historias de la Artámila*: Ana María Matute", *Quimera*, 2004, 242-243, pp. 60-61
- MARTÍNEZ ARNALDOS, M. "Deslinde teórico de la novela corta", *Monteagudo*, 1986, 1, pp. 47-66
- *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997
- MARTÍNEZ CASTRO, M.C. "La narrativa breve de Gonzalo Torrente Ballester. Análisis de dos cuentos: «Cómo se fue Miguela» e «Iñaki mi primo y Dios»", Carmen Becerra *et alii*, *Asedios ó Conto*, Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 311-319

- MARTÍNEZ EXPÓSITO, A. “La cuentística de Álvaro Pombo”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 333-346
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. “De la influencia literaria a la huella textual”, *Exemplaria*, 1997, 1, pp. 179-200
- MARTÍNEZ MORALES, J.L. *Horacio Quiroga: Teoría y práctica del cuento*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1982
- MARTÍNEZ RICO, E. “El escritor escribe sobre escritores”, *Dicenda*, 2000, 18, pp. 265-275
- “Francisco Umbral, teoría y práctica del cuento: *Historias de amor y de Viagra*”, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 167-175.
  - *Umbral: vida, obra y pecados. Conversaciones*, Madrid, 2001
  - “La trayectoria literaria de Francisco Umbral”, María Pilar Celma (ed.), *Francisco Umbral*, Barcelona, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2004
- MARTÍNEZ-MENA, A., [s.t.], *República de las Letras*, julio, 1988, 22, pp. 57-60
- MARTÍNEZ-MENCHÉN, A., “Y va de cuento...”, *República de las Letras*, julio, 1988, 22, pp. 81-82
- MASOLIVER RÓDENAS, J.A. “Enrique Vila-Matas. El rigor de la invención”, *El Urogallo*, 83, 1993, p. 47
- “Apuntes para una poética de la sustancia”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 13-16
  - “Narrativa mexicana actual. Desintegración del poder y conquista de la libertad”, *Anales de literatura hispanoamericana*, 24, 1995, pp. 35-46
- MASTRÁNGELO, C. “Hacia una teoría del cuento”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997, pp. 109-117
- MATA INDURÁIN, C. “El cuento en Navarra en los años noventa”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 91-102
- MATEO GAMBARTÉ, E. *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.
- MATTHEWS, B. “La filosofía del cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993, pp.59-67 (ed. orig. *The Philosophy of the Short Story*, New York, Longmans, Green & Co, 1901)
- MATUTE, A.M. *Aranmanoth*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000

- MAUPASSANT, G. de, *Mi tío Jules y otros seres marginales*, Madrid, Alianza, 2005 (trad. Esther Benítez)
- MAY, C.E. (ed.), *Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1977
- *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994
- MAYORAL, M. *La poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Gredos, 1974
- *Rosalía de Castro*, Madrid, Cátedra, 1986
  - “Un vicio antiguo”, *El Urogallo*, 52-53, 1990, p. 70
  - “El yo femenino en la novela de finales del siglo XX”, *República de las letras*, 1995, 46, pp. 107-110
- MENÉNDEZ PIDAL, R. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, T.I (ed. orig. 1953)
- MENTON, S. *El cuento Hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967
- MERINO, J.M. “Novelar después de todo”, *Las nuevas letras*, 1986, 5, p. 32
- “El cuento: narración pura”, *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monte Avila, 1993, pp. 466-467 (ed. orig. *Ínsula*, 1988, 496)
  - “Reflexiones sobre el momento actual de la narrativa española”, *República de las letras*, julio, 1988, 22, pp. 24-25
  - “Contar historias”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 125
  - “El cuento literario español en la frontera del siglo XXI”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 210-228 (ed. orig. *Congreso sobre Literatura y Cultura españolas*, Ohio, State University, Columbus, 4 a 7 de octubre de 2000)
  - “Cuentos españoles: desde la Edad Media al siglo XVII”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 202-209 (ed. orig. *Revista de Libros*, enero 2001, nº49)
  - “Los cuentos de Clarín vistos por un cuentista”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 175-201 (ed. orig. *Congreso sobre Clarín*, Universidad de El Cairo, Instituto Cervantes, 19 y 20 de marzo de 2001)
  - “De relatos mínimos”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix Barral, 2004, p. 230 (ed. orig. *Revista de Libros*, 2002, nº70)
  - “Un viaje al centro: cuento y novela corta”, *Ficción continua*, Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 73-84

- MILLÁN, J.A. “El escritor como Proteo cansado”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 135
- (coord.), *La lectura en España, Informe 2002*, Federación de Gremios de Editores de España, Madrid, 2002
- MILLÁS, J.J. “Lo que cuenta el cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monte Avila, 1993, pp. 251-253 (ed. orig. *El País*, 1-11-1987).
- *El desorden de tu nombre*, Madrid, Alfaguara, 1988
  - “El cuento”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 145
  - “El antipoder del columnista literario”, Álvaro Ruíz de la Peña (ed.), *Páginas de viva voz: Leer y escribir hoy*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 185-192
  - *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Santillana, 2007 (ed. orig. 1995)
  - *La viuda incompetente*, Madrid, Plaza & Janés, 1998
  - *Articuentos*, Fernando Valls (ed.), Barcelona, Alba Editorial, 2001
  - *Cuerpo y prótesis*, Madrid, Alfaguara, 2001
- MIÑAMBRES, N. “Los relatos de Elena Santiago: Claves líricas de la soledad”, de la Concha *et alii*, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1986, pp. 410-411
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Suisse, Peter Lang, 2000
- *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del S. XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2000
  - “El narrador psicológico de Javier Marías”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 243-256
- MONTERO, R. *Te trataré como una reina*, Barcelona, Seix-Barral, 1983
- *Temblor*, Barcelona, Seix Barral, 1993
- MONTETES MAIRAL, N. “Juan Bonilla, el que enciende la luz”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 229-241
- MORA, G. *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985

- “Alrededor del cuento hispanoamericano”, *Asedios ó conto*, Carmen Becerra, et alii. (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 15-24
- *En breve: estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad, 2000
- MORET, Z. “La loca, la lectora y contar la vida en *La intimidad* de Nuria Amat”, Marina Villalba Álvarez, *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Universidad de castilla la Mancha, 2000, pp. 317-325
- MORÓN, C. *Para entender el Quijote*, Madrid, Ediciones Rialp, 2005
- MUNÁRRIZ, J. y IRAVEDRA VALEA, A. (coord.), “Encuesta a poetas, críticos y editores”, *Ínsula*, 2002, 671–672, p. 21–27 y 29–35 (especial sobre *Los compromisos de la poesía*)
- MUNCY, M. “Conversación con Elena Santiago”, *Hispanic Journal*, 1981, 2, pp. 133-140
- MUÑÓN, A. “Periodismo y literatura: el último encuentro”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, 2003, pp. 53-60
- MUÑOZ MOLINA, A. “Contar cuentos”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 161
- *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, 1992
- *Carlota Fainberg*, Madrid, Alfaguara, 1999
- NAVAJAS, G. “Retórica de la novela posmoderna”, *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Mall, 1987, pp. 13-40
- NAVALES, A.M. “El auge invisible: Notas sobre el cuento español en la actualidad”, *República de las Letras*, julio, 1988, 22, pp. 63-66
- *Cuatro novelistas españoles (Delibes, Aldecoa, Sueiro y Umbral)*, Madrid, Fundamentos, 1974
- *Antología de narradores aragoneses contemporáneos*, Zaragoza, Ediciones de Herald de Aragón, 1980
- NAVARRO, H.G. “Abuela Tecla: Una poética”, VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 167-168
- NAVARRO, M. “Narradores de hoy”, *El Urogallo*, 1986, 2, 1986, pp. 18-25
- NAVAS OCAÑA, M.I. “Teoría literaria y mujer: La vida oculta de Soledad Puértolas”, *La conjura del olvido: escritura y feminismo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 289-306

- NEUMAN, A. "Dodecálogos de un cuentista", VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 313-316
- NICHOLS, G.C. "Entrevista a Cristina Fernández Cubas", *España Contemporánea*, VI, 2, 1993, pp. 55-72
- NIETO, M. "Juan José Millás explica los tránsitos entre lo real y lo irreal en su literatura, *El País*, 03-06-2000
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004
- NOLTE, D. "Soledad Puértolas: El fugaz encanto de la cotidiano", Hans-Jörg Neuschäfer (coord.) y Dieter Ingenschay (ed. lit.), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 149-156
- NOUMBISSI, "Una aproximación semántico-simbólica a «Gas en cada piso», de Juan Madrid", *Revista de Filología*, 2004, 22, pp. 195-214
- NÚÑEZ, A. "Encuentro con Ana Rossetti", *Ínsula*, 474, 1986, pp. 1 y 12
- OCHANDO MADRIGAL, E. "El humor y la sátira en *El silencio del patinador*", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 347-353
- OLAZIREGI, M.J. *Leyendo a Bernardo Atxaga*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2002
- OLEZA, J. "Un realismo posmoderno", *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 39-42
- OLIVER CABAÑES, J.M. "Introducción", en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 25-42
- OMIL, A. y PIÉROLA, R.A. "El cuento y sus vecinos", *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 149-163
- ONG, W.J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (ed. orig. 1982)
- OREJAS, F.G. *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco, 2003
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1990
- OVEJERO, J. "Escribir cuentos", José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 204- 205
- OVIEDO, J.M. "Introducción", *Antología crítica del cuento hispanoamericano: del romanticismo al criollismo, 1830-1920*, Madrid, Alianza Editorial, 1995

- PACHECO C. y BARRERA LINARES, L. (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997 (1ª ed. 1993)
- PACHECO OROPESA, B. “Las imágenes del cuerpo en Modelos de mujer, de Almudena Grandes”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 187-196
- PACHECO, C. “Criterios para una conceptualización del cuento”, *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), Caracas, Monte Ávila, 1997, pp. 13-27
- PALOMO, M.P. (ed.), *Movimientos literarios y periodismo en España*, Madrid, Síntesis, 1997
- PARADES, O. “Historia de un abrigo, de Soledad Puértolas”, *Clarín: Revista de nueva literatura*, 2005, 58, pp. 74-75
- PARAÍSO, I. “La prosa poética de Elena Santiago: *Relato con lluvia y otros cuentos*”, *Ínsula*, 1987, 493, p. 12
- PARDO BAZÁN, E. “Literatura francesa moderna. Tomo III (fragmento)”, Catherina de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989, pp.58-59
- PAREDES NÚÑEZ, J. “Del cuento y sus desenlaces”, *Lucanor*, 1988, 1, 103-114
- *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Propuesta, 1986
- PARSONS, T. *El sistema social*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (trad. Dionisio Garzón y Garzón)
- PAYERAS GRAU, M. “El asalto a Saturno: memoria y mito en la obra literaria de Luis Mateo Díez”, *Cuadernos de narrativa, Op.cit.*, pp. 117-133
- PEÑATE RIVERO, J. “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, 1994, 11, pp. 129-140
- “El cuento y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación”, Peter Fröhlicher y Georgs Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang, 1997, pp. 47-65
  - *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2001
- PERAILE, M.,[s.t.], *República de las Letras*, 1988, 22, pp. 67-70
- PEREIRA, A. “Reflexiones de un escritor de cuentos”, Gonzalo Santonja (coord.), *Congreso Internacional de escritores*, Valladolid, 1995, pp. 167-170



- PÉREZ GÁLLEGO, C. "Pactos en el teatro de Chéjov", *Turia*, 2004, 70, pp. 32-48
- POCH, D., "Habla y oralidad en Camino de perdición", *Cuadernos de narrativa*, 4, 1999, 205-216
- POE, E.A. "Filosofía de la composición", *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 65-79
- "Hawthorne", *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 125-141
  - "Sobre la trama, el desenlace y el efecto", Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1997, pp. 313-314
  - *Método poético y narrativo*, Castellón, Ellago Ediciones, 2002
- POMBO, A. "Notas en torno al cuento", *Lucanor*, 1991, 6, p. 161
- POPE, R.D. "Misterios y epifanías en la narrativa de Soledad Puértolas", Alfonso de Toro y Dieter Ingenschay (coords.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 271-302
- POZUELO YVANCOS, J.M. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989
- *El canon de la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1995
  - "¿Enunciación lírica?", Fernando Cabo Aseguinolaza y Germán Gullón (eds.), *Teoría del Poema: la enunciación lírica*, Rodopi, Ámsterdam, Atlanta, 1998, pp. 41-75
  - "Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento", *Asedios ó conto*, Carmen Becerra et alii. (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, 1999, pp. 37-48
- PREGO, O. *La fascinación de las palabras*, Barcelona, Anagrama, 1997 (ed. orig. 1985)
- PROPP, V. *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985 (ed. orig. 1928; trad. F. Díez del Corral).
- PUERTAS MOYA, F.E. "El Premio de Relato Breve UNED: diez años de historia(s)", *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 103-114
- PUÉRTOLAS, S. "La gracia de la vida, la inmortalidad", *Lucanor*, 1991, 6, p. 173
- *La vida oculta*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- PULIDO TIRADO, G. "La teoría del cuento en la España de los años noventa: Un balance", José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2001, pp. 561-577

- QUINÓNEZ, F. *Tusitala*, Hipólito G. Navarro (ed.), Madrid, Páginas de Espuma, 2003
- QUIROGA, H. “Ante el tribunal”, Catharina V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX. (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Universal, 1989, pp. 73-76
- “Decálogo del perfecto cuentista”, José Luis González (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 89-90
  - “El manual del perfecto cuentista”, José Luis González (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 84-88
  - “La retórica del cuento”, José Luis González (comp.), *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola, 1992, pp. 91-93
- RAMÍREZ, M.D. “Valle-Inclán’s Self Plagiarism in Plot and Characterization”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 1971, 5, pp. 71-83
- REDONDO GOICOECHEA, A. “Entrevista a Ana María Matute”, *Compás de Letras*, 4, 1994, pp. 15-26
- *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000
  - “Entrevista a Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones Universitarias de Castilla la Mancha, 2000, pp. 15-23
  - “La narrativa de Ana María Matute”, Marina Villalba Pérez (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, Cuenca, Ediciones Universitarias de Castilla la Mancha, 2000, pp. 51-63
  - “Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa”, en *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 151-166
  - *Carmen Martín Gaité*, Madrid, Ediciones del Orto, 2004
- REID, I. “¿Cualidades esenciales del cuento?”, Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares (comps.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997 pp. 257-268
- REISZ, S. “Tropical como el trópico. Rosa Montero y el “boom” femenino hispánico de los ochenta”, *Revista Hispánica Moderna*, 1995, Tomo XLVIII, 1, pp. 189-204
- RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española: Los nuevos nombres 1975-1990*, Dario Villanueva et alii (ed.), Barcelona, Crítica, vol. 9, 1992
- RICO, M. “La voz narrativa de Ana María Navales”, Ana María Navales, *Cuentos de las dos orillas*, (prol. Manuel Rico), Zaragoza, Prames, 2001, pp. 9-37

- RIERA, M. "El tópico hecho añicos: Entrevista con Bernardo Atxaga", *Quimera*, 94, 1989, p. 12-18
- RILKE, R.M. *Las elegías de Duino*, Oto Dörr (pról. y trad.), Madrid, Visor, 2002
- RIOJA MURGA, A., "Consideraciones en torno al cuento literario moderno en las letras hispánicas", *Dicenda*, 1993, 11, pp. 249-258
- RIVAS, M. *El lápiz del carpintero*, Madrid, Alfaguara, 1998
- *El periodismo es un cuento*, Madrid, Alfaguara, 1997
  - *El pueblo de la noche*, Madrid, Alfaguara, 1997
  - *El secreto de la tierra*, Madrid, Alfaguara, 1999
  - *Galicia, Galicia*, Madrid, Aguilar, 2001
  - *La mano del emigrante*, Madrid, Alfaguara, 2001
  - *Las llamadas perdidas*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2002 (ed. orig. Santillana, 2002)
- RÓDENAS DE MOYA, D. "Metaficción y metaficciones: del concepto y las tipologías", *Tropelías*, 1994-1995, 5-6, pp. 323-335
- «Relatos sobre la falta de sustancia: Álvaro Pombo», *Quimera*, 2004, 242-243, pp. 62-63
  - "La metaficción sin alternativa: un sumario", *Anthropos*, 2005, 208, pp. 42-49
- RODRÍGUEZ ALONSO, M. *Historia de la literatura gallega*, Madrid, Acento, 2002
- RODRÍGUEZ –FISCHER, A. "Materia y forma en los relatos de Antonio Muñoz Molina", *Ínsula*, 1994, 568, pp. 22-24
- "Shakespeare de Madrugada: entrevista con Clara Janés", *Quimera*, 1989, 93, p. 40
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, S. *Presencia de Edgard Allan Poe en la Literatura Española del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1999
- RODRÍGUEZ, N.E. "La palabra está en otra parte: escritura e identidad en *Obabakoak*", *Revista Hispánica Moderna*, LIV, 1, 2001, pp. 176-190
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO y GAVALA, F. *El haiku japonés: Historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo*, Guadarrama, Publicaciones de la Fundación Juan March, 1972

- ROHRBERGER, M. "Sobre el cuento hispanoamericano", Carlos Pacheco y Luís Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Buenos Aires, Monteávila Editores, 1997, pp. 125-127 (trad. Luís Barrera Linares)
- ROLLIN, B.E. "Naturaleza, convención y Teoría del género", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 129-153 (trad. Eugenio Contreras)
- ROSENBLAT, M.L. *Poe y Cortázar: Lo fantástico como nostalgia*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores, 1990
- ROSSETI, A. *Devocionario*, Madrid, Visor libros, 1986
- "Poética", Felipe Benítez Reyes *et alii*, *Los poetas tranquilos: Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Germán Yanke (ed.), Granada, Diputación Provincial de Granada, 1996
  - *Una mano de santos*, Madrid, Siruela, 1997
- ROTGER, N. y VALLS, F. (eds.), *Ciempíes: Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2006
- ROTHE, A. "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea", *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 13-27 (trad. José Antonio Mayoral)
- ROTHER, J. "Parafiction: The Adjacent Universes of Barth, Barthelme, Pynchon, and Nabokov" *Boundary* 1976, 2:5, pp. 21-43
- RUBIO TOVAR, J. "Cervantes, Ortega y Ricoeur o la vida como literatura", Magdalena León Gómez (ed.), *La literatura en la literatura: Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid, Alcalá de Henares, 2004, p. 191. pp. 191-198
- RUEDA, A. "Juegos a muerte en unos cuentos de Robert Salabrigas, Cristina Fernández Cubas y Enrique Vila-Matas", *Nuevas letras*, 1988, 8, pp. 104-107
- "Los Solos de Care Santos: «variaciones» sobre un tema", Ángeles Encinar y Kathleen M. Gleen (eds.), *La pluralidad narrativa: Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp.219-242
- RUEDA, A. *Relatos desde el vacío*, Madrid, Editorial Orígenes, 1992
- RYAN, M.L. "Hacia una teoría de la competencia genérica", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 253-301 (trad. Eugenio Contreras)

- SABUGO ABRIL, A. "Reseña de Suicidios ejemplares", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1992, 503, p. 152
- SAN ROMÁN, G. "Fantastic Political Allegory in the Early Work of Cristina Peri Rossi", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 67, 1990, pp. 151-167
- SÁNCHEZ ARNOSI, M. "*La enredadera*, de Josefina R. Aldecoa, más allá del maniqueísmo", *Ínsula*, 461, 1985, p. 5
- SÁNCHEZ LIZARRALDE, R. "Enrique Vila-Matas", *El Urogallo*, 88-89, 1993, p. 40
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. *Sociología de la Literatura*, Madrid, Síntesis, 1996
- SÁNCHEZ, Y. "*Cataluña desde el Mal*: Travesía sobre los Bartlebys de Enrique Vila-Matas", *Crítica Hispánica*, 2005, XXVII, 1, pp. 85-102
- SANTOS, C. "El lector desinformado", Christine Henseler (ed.), *En sus propias palabras*, Madrid, Torremozas, 2003, pp. 140-158
- "Estallido sentimental, pero cierto: o poética", VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 427-428
- SANZ VILLANUEVA, S. "La novela de los setenta: de la vida a la creación autónoma", *República de las letras*, 1989, 24, pp. 128-135
- "El cuento de ayer a hoy", *Lucanor*, 1991, 6, p. 13-25
  - "El archipiélago de la ficción", *Ínsula*, 1996, 589-590, pp. 3-4
- SCARAMUZZA Bidón, M. "Encuentro con Clara Janés", *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 1990, 11-12, pp. 111-118
- SCARLETT, E.A. "Conversación con Antonio Muñoz Molina", *España Contemporánea*, 1994, VII, 1, pp. 69-82
- SCHAEFFER, J.M. "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 155-179 (trad. Antonio Fernández Ferrer)
- *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989
- SCHIMDT, S.J. *Fundamentos de la ciencia empírica*, Madrid, Taurus, 1990 (ed. orig. 1980) (Trad. Francisco Chico Rico)
- SCHOLES, R. *Fabulation and Metafiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1979
- SCHOLZ, L. *Los avatares de la flecha*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001

- SCOUT DOYLE, M. "Entrevista con Ana María Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia", *ALEC*, VI, 10, 1985, pp. 237-247
- SEGRE, C. *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985
- SENABRE, R. "Bartleby y compañía", *El Cultural*, 27/02/2000
- "París no se acaba nunca", *El Cultural*, 30/10/2003
- SERRANO, Virtudes y DE PACO, Mariano (coords.) y MARTÍN, Rebeca (col.), "El porqué de una encuesta", *Quimera*, 2005, 255-56, p. 12-44 (Número monográfico *El teatro español en el siglo XX*)
- SERVÉN DíEZ, M.C. "La amistad entre en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité (1992) y Marina Mayoral (1994)", *Dicenda*, 1998, 16, pp. 233-243
- SIESS, J. "Juan Madrid: La aventura de la existencia marginal y los acordes del pasado", Hans-Jörg Neuschäfer (coord.) y Dieter Ingenschay (ed. lit.), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, 1994, pp. 269-278
- SKLOVSKI, V. *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975 (trad. Victoriano Imbert)
- SMITH, A. "Entrevista con Rosa Montero", *Letras peninsulares*, 1995, VI, 1, p. 101 pp. 99-110
- SOBEJANO MORÁN, A. *Metaficción española en la posmodernidad*, Barcelona Reichenberger, 2003
- SOBEJANO, G. *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975
- "Ante la novela de los años setenta", *Ínsula*, 1979, 396-397, pp. 1 y 22
  - "El desorden de tu nombre de Juan José Millás", *Ínsula*, 1988, 504, pp. 21-22
  - "La novela ensimismada (1980-1985)", *España contemporánea*, 1988, 1, pp. 9-26
  - "Juan José Millás: Tonto, muerto, bartardo e invisible", *Ínsula*, 582-583, 1995, pp. 18-19
  - *Juan José Millás, fabulador de la extrañeza*, Madrid, Alfaguara, 1995
- SOLANO, F. "Suicidios ejemplares: La gracia de la muerte", *Reseña*, 1991, 217, p. 3
- SOLER, A. *Los héroes de la frontera*, Barcelona, Anagrama, 1995
- "Narrar es el destino", José Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 246
  - *El camino de los ingleses*, Barcelona, Destino, 2004

- *La noche*, Barcelona, Destino, 2005
- SORIANO, E. [s.t.], *República de las Letras*, 22, 1988, p. 92
- *Literatura y Vida. I. Artículos y ensayos breves*, Carlos Gurméndez.(prol.), Barcelona, Anthropos, 1992
  - *Literatura y Vida. II. Defensa de la Literatura y otros ensayos*, Carlos Gurméndez.(prol.), Barcelona, Anthropos, 1993
  - *Literatura y Vida. III. Ensayos, artículos, entrevistas*, Carlos Gurméndez.(prol.), Barcelona, Anthropos, 1994
  - “Esta tarde, una vida”, Francisco Díaz de Castro (ed.), *Jorge Guillén*, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2003, pp. 95-103
  - “Historia de amor y sombra (lectura y reflexión sobre *Señora de rojo sobre fondo gris*)”, María Pilar Celma (ed.), *Miguel Delibes: Homenaje académico y literario*, Valladolid, Universidad de Valladolid / Junta de Castilla y León, 2003, pp. 197-205
- SOTELO VÁZQUEZ, A. “En torno a *Memorial de hierbas*, de Luis Mateo Díez”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 16-18
- “La mirada y la memoria en la novela española de finales del siglo XX: Luis Mateo Díez (1982-1997)”, Castro Díez, A. y Hernández, D.L., *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*, Madrid, La Página Editores, 2003, pp. 73-95
- SPANG, K. *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993
- *Los géneros en las artes*, Multiva Baja (Navarra), Universidad de Navarra, 2001
- SPIRES, R. *Beyond the metafictional mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984
- STEMPEL, W.D. “Aspectos genéricos de la recepción”, *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 235-251 (trad. María Josefa Figueroa)
- SULLÁ, E. “El debate sobre el canon literario”, *El canon literario*, Enric Sullá (Ed.), Madrid, Arco libros, 1998, pp. 11-34
- TALBOT, L.K. “Entrevista con Rosa Montero, *Letras femeninas*, 1988, XIV, 1-2, pp. 90-96
- “Entrevista con Josefina R. Aldecoa”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 1989, vol. 4, 1-3, pp. 239-248
- TARRÍO VARELA, A. *Literatura galega: Aportacións a unha Historia crítica*, Vigo, Xerais, 1994

- TIJERAS, E. "El cuento en Valle-Inclán", *Cuadernos hispanoamericanos*, 1966, 199-200, pp. 400-406
- TINIANOV, J. "De l'évolution littéraire", *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov (ed.), París, Seuil, 1965, pp. 120-137, *Teoría de la literatura*, Buenos Aires, Signos, 1970 (trad. Ana María Nethol)
- TIZÓN, E. *Seda salvaje*, Barcelona, Anagrama, 1995
- "En breve", José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 298
  - *Labia*, Barcelona, Anagrama, 2001
  - "Cuanto menos, mejor", VV.AA., *Pequeñas resistencias: Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (ed. y sel.), José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002, pp. 442-443
  - *La voz cantante*, Barcelona, Anagrama, 2004
  - *Mercado de espejismo*, Barcelona, Destino, 2007
- TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982
- "El origen de los géneros", *Teoría de los géneros literarios*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (comp.), Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 31-48 (trad. Antonio Fernández Ferrer)
- TOMEIO, J. "Apenas un guiño literario", *Lucanor*, 1991, 6, p. 181.
- *El alfabeto*, Zaragoza, Xordica, 1997
- TORRES CARNERERO, A. *La poética de Francisco Umbral*, Sevilla, Padilla editores, 2003
- TORTOSA, V. *Escrituras ensimismadas. La autobiografía en la democracia española*, Salamanca, Universidad de Alicante, 2001
- TRABADO CABADO, J.M. *La escritura nómada: los límites genéricos en el cuento contemporáneo*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2005
- TROJANI, C.M., "La memoria, génesis del relato en la obra de Luis Mateo Díez", *Cuadernos de narrativa*, 1999, 4, pp. 175-189
- TRONCOSO DURÁN, D. *La narrativa de Juan García Hortelano*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985
- TRUEBA MIRA, V. "La escritura de la intimidad (una novela de Nuria Amat)", *Notas y estudios filológicos*, 1999, 14, pp. 268-279



- UGARTE, P. “Algunas opiniones personales sobre el cuento”, José Antonio Masoliver Rodenas y Fernando Valls, *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, pp. 312-313
- UMBRAL, F. *Tamouré*, Madrid, Editora Nacional, 1965
- *El Spleen de Madrid 2*, Barcelona, Destino, 1982.
  - *Las ánimas del purgatorio*, Barcelona, Grijalbo, 1982
  - *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1994
- UTRERA TORREMOCHA, M.V. *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999
- VALLEJO MEJÍA, M.L. *La crítica literaria como género periodístico*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1993
- VALLES CALATRAVA, J.R. “El cuento policíaco español a partir de 1975”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 11-13
- VALLS, F. “Ecos de la Guerra Civil. Julio Llamazares, Pilar Cebreiro y Antonio Muñoz Molina”, *La realidad inventada: Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 56-62. (ed. org. *La república de las Letras*, 1986, extra-1, pp. 129-133
- “El renacimiento del cuento en España (1975-1990)”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 27-42
  - “De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre «La ventana del jardín», de Cristina Fernández Cubas”, *Ínsula*, 1994, 568, pp. 18-19
  - “La «abundancia justa»: el microrrelato en España”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 641-657
  - “Introducción”, a Luis Mateo Díez, *Los males menores: microrrelatos*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002
- VALLS, F. y CARRILLO, N., “El cuento actual. Bibliografía”, *Lucanor*, 1991, 6, pp. 83-92
- VALLS, F. y MARTÍN, R. “Bibliografía de Enrique Vila-Matas”, *Cuadernos de narrativa*, 2002, 7, pp. 159-175
- “Breves comentarios a una encuesta”, *Quimera*, 2003, 228-229, p. 73-75 (Número monográfico sobre *La poesía española en el siglo XX*)
  - (Coords.), “Encuesta”, *Quimera*, 2004, 242-243, p. 12-41

- “El cuento español en el siglo XX: Las reglas del juego (el porqué de una encuesta)”, *Quimera*, 2004, pp. 10-11
  
- VAN DIJK, T.A. *Some aspects of text grammars. A study in Theoretical linguistics and poetics*, The Hague, Mouton, 1972
  
- VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*, Madrid, Editorial Seix Barral, 1990.
  
- VAX, L. *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudela, 1965
  
- VÁZQUEZ MONTALVÁN, M. “Contra la novela policíaca”, *Ínsula*, 1989, 512-513, agosto-septiembre, p. 9
  
- VICENT, M. *Arsenal de balas perdidas*, Barcelona, Anagrama, 1989
  
- *A favor del placer: cuaderno de bitácora para náufragos de hoy*, Madrid, El País Aguilar, 1993
  
- *Las horas paganas*, Madrid, Alfaguara, 1998
  
- “Charla”, Salvador Montesa (ed.), *Literatura y periodismo: La prensa como espacio creativo*, Málaga, AEDILE, 2003, p. 237-250
  
- *Retratos*, Madrid, Aguilar, 2005
  
- VICENTE GÓMEZ, F. “La teoría estético literaria de Mijaíl Bajtín: la «poética sociológica»”, Mario García-Page Sánchez *et alii*, *Bajtín y la literatura*, Madrid, Visor, 1995, pp. 67-80
  
- “Escritura y forma literaria: Augusto Monterroso y el arte de contar cuentos. Análisis de *El concierto*”, Ricardo Escavy Zamora *et alii* (eds.), *Homenaje al profesor A. Roldán Pérez*, vol II., Murcia, Universidad de Murcia, 1997, pp. 851-871
  
- “Entre la memoria y los objetos. Itinerarios del cuento hispánico: Manuel Rivas”, *El cuento en la década de los noventa*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), Madrid, Visor, 2001, pp. 355-365
  
- VIEGNES, M. *L’Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*, New York, Peter Lang, 1989
  
- VILA-MATAS, E. *La asesina ilustrada*, Barcelona, Tusquets, 1977
  
- *Al sur de los párpados*, Madrid, Fundamentos, 1980
  
- *Una casa para siempre*, Barcelona, Anagrama, 1988
  
- *El traje de los domingos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1995

- *El viajero más lento*, Barcelona, Anagrama, 1992
  - *Extraña forma de vida*, Barcelona, Anagrama, 1997
  - *Para acabar con los números redondos*, Valencia, Pre-Textos, 1997
  - *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000
  - *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2000
  - *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002
  - *El viento ligero en Parma*, México D.F., Sexto Piso Ediciones, 2004
  - *Doctor Pasavento*, Barcelona, Anagrama, 2005
- VILA-SANJUÁN, S. *Pasando página: Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino, 2003
- VILLANUEVA, D. “Los marcos de la literatura española”, Dario Villanueva *et alii*, *Historia y crítica de la Literatura Española: Los nuevos nombres*, vol. 9, Francisco Rico (coord.), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 3-40
- VITAGLIANO, M.A. *Cómo ambientar un cuento o una novela: Técnicas y recursos para escribir ficciones creíbles*, Barcelona, Alba Editorial, 2003
- VOSBURG, N. “Entrevista con Mercedes Abad”, *Letras Peninsulares*, 1993-1994, vol. 6.1-6.3, pp. 621-630
- VV.AA. “Narradores de hoy”, *El Urogallo*, 1986, 2, p. 19
- *La República de las Letras*, 1988, 22
  - *Las Nuevas Letras*, 1988, 8
  - *Ínsula*, 1989, 512-513
  - “Pensar en España: los intelectuales y el poder (encuesta)”, *La Balsa de la Medusa*, 1991, 19-20, pp. 5-33
  - “Los pulsos del verso: última poesía española”, *Ínsula*, 1994, 565
  - “Narradores leoneses”, *Ínsula*, 1994, 572-573
  - “El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio”, *Ínsula*, 1995, 589-590
  - “El teatro género y espectáculo. Teatro español ante el fin de siglo”, 1997, 601-602

- “Poetas españolas en el fin de siglo”, *Ínsula*, 1999, 630
  - *Teoría del canon y literatura española*, Rosa María Aradra Sánchez, Madrid, Cátedra, 2000
  - “El microrrelato en España”, *Quimera*, 2002, 222
  - “La minificción en Hispanoamérica: De Monterroso a los narradores de hoy”, *Quimera*, 2002, 211-212
  - “Augusto Monterroso”, *Quimera*, 2003, 230
  - *Metaficción literaria y autorreferencialidad interartística*, Anthropos, 2005, 208
- WAUGH, P. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London & New York, Methuen, 1984
- WELLEK, R. y WARREN, A. *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1962 (trad. José María Gimeno)
- WOLFE, T. *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1994<sup>6</sup>
- WOOD, G.H. “Últimas ficciones de Juan Madrid”, *Ojáncano*, 1996, 11, pp. 85-89
- YURKIEVICH, S. *A través de la trama: sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Barcelona, Muchnik, 1984
- ZAMBRANO, M. “¿Por qué se escribe?”, *Suplementos Anthropos*, 1987, 2, pp. 54-57 (ed. orig. *Revista de Occidente*, XLIV, 132, junio de 1934)
- ZAPATA SANTAÚRSULA, A.L. *La práctica del relato: Manual de estilo literario para narradores*, Madrid, Talleres de escritura creativa Fuentaja, 1997
- ZAPATA, A. “La ternura del nómada: Una introducción a la poética de Medardo Fraile”, Medardo Fraile, *Escritura y verdad: cuentos completos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004, pp. 9-30
- ZARRALUKI, P. “El corazón del relato”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 185
- ZAVALA, L. (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1993
- (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1995
  - “El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario”, *Revista interamericana de Bibliografía*, 1996, XLVI, 1-3, pp. 67-78
  - (ed.), *Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad*, México, UNAM, 1997
  - (ed.), *Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento*. México, UNAM, 1998

- “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Revista de Literatura*, 2004, LXVI, 131, pp. 5-22
  - “Las fronteras de la minificción”, Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 87-92
- ZUCKERMAN, A. *Cómo escribir un best seller*, Barcelona, Grijalbo, 1996 (trad. José Manuel Pomares)
- “Prólogo”, Anton Chéjov, *Cuentos completos*, Madrid, Aguilar, 1962 (trad. E. Podgursky y A. Aguilar), pp. 17
  - *Los imposibles afectos de Turguéniev*, Madrid, Editora Nacional, 1977
  - “Destellos de la memoria”, *Lucanor*, 1991, 6, p. 195
  - *El anillo de Pushkin*, Madrid, Alfaguara, 1992

#### BIBLIOGRAFÍA EN LA RED

- [s.a.], “Javier Tomeo” <http://www.el-mundo.es/magazine/num139/textos/tomeo1.html><sup>1906</sup>
- AHUMADA PEÑA, H. “*Amantes y Enemigos*. Parodia y Esperpento en una Pasión”, *Revista Signos*, 2000, vol 33, nº 47, pp. 3-10. [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342000000100001&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342000000100001&script=sci_arttext)
- ARCE, “Informe sobre las revistas culturales desde 1997 hasta 2003”, [http://www.arce.es/media/documents/Estudio\\_Revistas\\_Culturales\\_1997\\_2003.pdf](http://www.arce.es/media/documents/Estudio_Revistas_Culturales_1997_2003.pdf)
- AZANCOT, N. “Entrevista a Enrique Vila-Matas”, visto en [http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=5838](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=5838)
- “Entrevista a Juan Pedro Aparicio”: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/17303/Juan\\_Pedro\\_Aparicio](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17303/Juan_Pedro_Aparicio)
- BARRERA, L. “Entrevista a Bernardo Atxaga”, <http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/noticia.asp?pkid=103396>
- BORGES, J.L. “El arte narrativo y la magia”, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67927393210369673743457/p0000006.htm#PagInicio> (ed.orig. *Revista Sur*, Buenos Aires, Año II, 1932)

---

<sup>1906</sup> Estas referencias de la red son vigentes a fecha del 11 de enero de 2009.

- BONILLA, J. “Por encima del realismo”,  
[http://www.elmundo.es/2001/08/27/cultura/1040293\\_imp.html](http://www.elmundo.es/2001/08/27/cultura/1040293_imp.html), Lunes, 27 de agosto de 2001
- CABAÑAS, P. “Entrevista con Juan José Millás: Materiales gaseosos”,  
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/entrevista2.htm>
- CUESTA, M. “Ganador del concurso de microrrelatos digitales de elmundo.es”, 18 de junio del 2002,  
[http://www.elmundo.es/especiales/2001/04/cultura/umbral/plazo\\_finalizado.html](http://www.elmundo.es/especiales/2001/04/cultura/umbral/plazo_finalizado.html)
- DELIBES, M. *et alii.*, “Cuatro escritores y la lengua”, *Nueva revista*, 74,  
[http://www.nuevarevista.net/2001/octubre/nr\\_articulo77\\_2.htm](http://www.nuevarevista.net/2001/octubre/nr_articulo77_2.htm)
- ESCRIBANO, P. “Rosa Montero”, *Espéculo*, 14, marzo-junio 2000:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>
- FERNANDEZ, J.I. *Especial: El relato hiperbreve*, 2002, [www.literaturas.com](http://www.literaturas.com)
- FRESÁN, R. “La casa de la escritura: Conversación con Enrique Vila-Matas”, *Letras libres*, febrero de 2004, <http://www.letraslibres.com/index.php?sec=3&art=9348%22>
- GARCÍA MARTÍN, J.L. “José Carlos Llop, *Poesía: 1974-2001*”,  
[http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=4426](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=4426).
- GARCÍA, L. “Ana Rossetti”, <http://www.literaturas.com/anarossetti.htm>
- HIDALGO, M. “Francisco Umbral”, octubre de 1999,  
<http://www.revistafusion.com/1999/octubre/entrev73.htm>
- LABARI, N. “Alejandro Gándara: Descubriendo a Enrique Vila-Matas”, 17 de diciembre de 2002,  
<http://www.elmundo.es/elmundolibro/2002/12/17/anticuario/1040133553.html>
- LASANTA, A. “Fiebre”, *El Cultural*, 18/04/2001,  
[http://www.elcultural.es/Historico\\_articulo.asp?c=333](http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=333)
- MARTINELL, E. *Especial: Carmen Martín Gaité. Revista Espéculo*,  
[http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite\\_inde.htm](http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/cmgaite_inde.htm)
- MILLÁS, J.J. “Encuentro digital”, 2 de abril de 2001,  
<http://www.elpais.es/edigitales/entrevista.html?encuentro=82&ordenacion=asc&docPage=max>
- “La radio triste”,  
<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/millas/articuento058.htm>
- MONTERO, R. “Periodismo y literatura”, <http://pro-scrito.blogia.com/temas/el-arte-de-escribir.php>

- MONTETES MAIRAL, N. "Bazar de ingenios",  
<http://www.literaturas.com/1Hiperbreve2002NMontetes.htm>
- MUÑOZ MOLINA, A. "Encuentro digital", 18 de diciembre de 2001: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/12/340/>
- "Periodismo, literatura sin red", discurso pronunciado con motivo de la concesión del premio "Mariano de Cavia" en la edición de 2002-2003:  
<http://www.abc.es/servicios/promociones/premiolucadetena/index/premiados2003-cavia.asp>
- MUÑOZ, M.A. "Entrevista a Eloy Tizón", 22 de septiembre de 2006,  
<http://elsindromechejov.blogspot.com/2006/09/eloy-tizn-me-conmueve-saber-que-todo.html>
- NEUMAN, A. "Encuentro digital", 2 de febrero de 2004: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2004/02/949/>
- OCHOA, J. "Manuel Vicent: Escribir casi entra dentro del placer masoquista", *Espéculo*, 6, julio-octubre, 1997, <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/vicent.htm>
- PEREIRA, A. "Encuentro digital", 3 de enero de 2001: <http://www.el-mundo.es/encuentros/invitados/2001/01/168/>
- PÉREZ, Q. "Enrique Vila-Matas: desapareciendo", *Lateral*, enero 2006,  
[http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral\\_133/04\\_villa\\_matas.htm](http://www.circulolateral.com/revista/revista/articulos/lateral_133/04_villa_matas.htm)
- SENABRE, R. "Cuentos a los cuarenta", *El Cultural*, 04/04/2001,  
[http://www.elcultural.es/historico\\_articulo.asp?c=941](http://www.elcultural.es/historico_articulo.asp?c=941)
- TEJEDA, A.G. "Entrevista a Enrique Vila-Matas",  
[http://www.babab.com/no06/enrique\\_vilamatas.htm](http://www.babab.com/no06/enrique_vilamatas.htm)
- "Manuel Rivas: «mi primer libro fue la memoria de mi madre»",  
[www.babab.com/no19/rivas.php](http://www.babab.com/no19/rivas.php)
- TIZÓN, E. "Charla", 26 de junio de 2002, <http://www.escueladeescritores.com/charla-eloy-tizon>
- TRELLEZ PAZ, D. "Entrevista a Enrique Vila-Matas",  
<http://www.prensalibre.com/pl/domingo/archivo/domingo/2004/marzo04/210304/entrevista.html>
- VELÁZQUEZ JORDÁN, S. "Juan Bonilla", *Espéculo*, 23, marzo-junio, 2003,  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/bonilla.html>
- "Juan Bonilla", <http://xxx.ucm.es/info/especulo/numero23/bonilla.html>

- VILA-MATAS, E. “La desesperación en negro”, *Radar*, 26 de enero de 2003,  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/6-2003-01-26.html>
- VIVAS, A. “Entrevista a Eloy Tizón: El escritor debe rehuir los caminos trillados”,  
<http://www.map.es/gobierno/muface/p182/perfil.htm>
- “Medardo Fraile”, *Muf@ce*, 2004, 194,  
<http://www.map.es/gobierno/muface/p194/perfil.htm>
- ZAPATA, A. “Entrevista a Medardo Fraile: el cuento como rebeldía”, en  
<http://www.generacionxxi.com/entrevistas/fraile.html>
- ZAVALA, L. (coord.) *Especial: El cuento en red: Estudios sobre la Ficción breve*, 2000,  
<http://cuentoenred.org>

#### **OTROS ENLACES DE INTERÉS**

Página monográfica dedicada a Itamar Even Zohar en <http://www.tau.ac.il/~itamarez>

Guías de concursos: [www.escritores.org](http://www.escritores.org), [www.premura.com](http://www.premura.com), [www.letralia.com](http://www.letralia.com)

Página personal de Jose Antonio Millán: <http://jamillan.com>

Concursos de relatos hiperbreves: [www.ficticia.com](http://www.ficticia.com), [www.cuentoenred.org](http://www.cuentoenred.org),  
[www.escrituracreativa.com](http://www.escrituracreativa.com) [www.literaturas.com](http://www.literaturas.com).



# ANEXO

## LAS ANTOLOGÍAS DE CUENTOS

|                     | i | ii | iii | iv | v | vi | vii | viii | ix | x | xi | xii | xiii | xiv | xv | xvi | xvii | xviii | xix | xx | Total |
|---------------------|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-------|
| Abad, M.            |   |    |     |    | 1 | 1  |     | 1    |    |   | 1  |     |      | 1   |    |     |      |       | 1   | 1  | 7     |
| Adón, P.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    | 1 |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Amat, N.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     | 1    |       |     |    | 2     |
| del Amo, J.         |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Antolín, E.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Álamo, A.           |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Aldecoa, J.R.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  | 1   |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 3     |
| Alonso, E.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     |     |    | 1     |
| Aparicio, J. P.     |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Aramburu, F.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Azpeitia, J.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Azúa, F. de         |   |    |     |    | 1 |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Baquero, G.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Barrios, N.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     | 1  |     |      |       | 1   |    | 3     |
| Beccaria, L.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Benítez Ariza, J.M. |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   | 1  | 2     |
| Benítez Reyes, F.   |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      | 1     | 1   |    | 3     |
| Benítez, J.J.       |   |    |     | 1  |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Bonilla, J.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    | 1   |    |     |      | 1     | 1   | 1  | 5     |
| Brito, J.M.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Busutil, G.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   | 1  | 2     |
| Caso, A.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   | 1    |       |     |    | 2     |
| Calcedo, G.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      | 1     | 1   |    | 3     |
| Cansino, E.         |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Carrero, L.M.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Casariago, M.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      | 1     |     |    | 2     |
| Casariago, N.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Casavella, F.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Castán, C.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     | 1   |    | 2     |
| Castro, L.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   | 1    |     |    |     | 1    |       |     |    | 3     |
| Cercas, J.          |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Cerezales, A.       |   |    |     |    | 1 |    | 1   | 1    | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 6     |
| Chacel, R.,         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Cibreiro, P.        |   |    |     |    |   |    |     | 1    | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 3     |
| Clemente, M.J.      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Coll, A.L.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Company, F.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Constante, S.       |   |    |     |    |   | 1  |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Díaz-Mas, P.        |   | 1  |     |    |   | 1  |     | 1    |    |   | 1  | 1   |      |     | 1  |     |      |       |     | 1  | 7     |
| Díez, L. M.         |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| Delgado, J.         |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| de Arteaga, M.      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Del Río             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |

|                           | i | ii | iii | iv | v | vi | vii | viii | ix | x | xi | xii | xiii | xiv | xv | xvi | xvii | xviii | xix | xx | Total |
|---------------------------|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-------|
| De Prada, J.M.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    | 1   |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Desmonts, J.A.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Doménech, R.              |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Enrique, A.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Escudero, A.              |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 3     |
| Etxebarria, L.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     | 1  | 1   |      |       |     |    | 3     |
| Etxenike, L.              |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Ezquerria, I.             |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| F.M.                      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      | 1     |     |    | 2     |
| Falcón, L.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Fernández Cubas, C.       | 1 |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   | 1  |     |      |     | 1  |     |      | 1     |     | 1  | 7     |
| Fernández Rocas, L.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Ferrer-Bermejo, J.        |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   | 1  | 4     |
| Ferrer Vidal, J.          |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Ferrero, J.               |   | 1  | 1   |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Fraile, M.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 1     |
| Freire, E.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    | 1 |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Freixas, L.               |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   | 1  |     |      |     | 1  | 1   |      | 1     |     | 1  | 6     |
| Fresán, R.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Gándara, A.               |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Gallego, V.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Gallegos, J.C.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| García Galiano, A.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| García Montalvo, P.       |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| García Morales, A.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| García Hortelano, J.      |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| García Jambrina, L.       |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| García Sánchez, J.        |   | 1  | 1   |    |   |    | 1   | 1    | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 6     |
| García Valiño, I.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Garrido Palacios, M.      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Gil Feito, T.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    | 1 |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Giralt Torrete, M.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    | 1   |    |     |      | 1     | 1   |    | 4     |
| Gironella, J.M.           |   |    |     | 1  |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Gistaín, M.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| González Ascansio, J.E.R. |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| González González, R.     |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| González Sainz, J.A.      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| González San Martín, M.   |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     | 1  | 3     |
| Gopegui, B.,              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Goytisolo, L.             |   |    |     |    |   |    |     |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Grandes, A.               |   |    |     |    | 1 |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     |      |       | 1   |    | 3     |
| Gracia, I.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     |     |    | 1     |
| Grasa, I.                 |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Greciet, C                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Hatero, J.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       | 1   |    | 2     |
| Ibáñez, A.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Iwasaki, F.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Izquierdo, P.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    | 1 |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 2     |

|                            | i | ii | iii | iv | v | vi | vii | viii | ix | x | xi | xii | xiii | xiv | xv | xvi | xvii | xviii | xix | xx | Total |
|----------------------------|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-------|
| Jaén, M.                   |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 1     |
| Janés, C.                  | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 2     |
| Jiménez Frontín, J.L.      |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Longares, M.               |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Loriga, R.                 |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Llamazares, J.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Luca de Tena, T.           |   |    |     | 1  |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Luque de Diego, A.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Luque Ortiz, H.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Magrinyà, L.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Mañas, J.A.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Marías, J.                 |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 3     |
| Martín Gaité, C.           |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Martí, L. G.               |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| Martínez de Pisón, I.      |   |    | 1   |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      | 1     | 1   | 1  | 7     |
| Mayoral, M.                |   |    |     |    |   | 1  | 1   | 1    | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 6     |
| Méndez Guédez, J.C.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     |     |    | 1     |
| Mendicutti, E.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Merino, J. M <sup>a</sup>  |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 4     |
| Millás, J. J.              |   |    | 1   |    |   |    |     | 1    | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 4     |
| Millán, J. A.              |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 3     |
| Miñana, J.                 |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 3     |
| Moix, A. M <sup>a</sup>    | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  | 1   |      |     | 1  |     |      | 1     |     |    | 5     |
| Molina Foix, V.            |   |    | 1   |    |   |    |     |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Montero, R.,               | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 3     |
| Monzó, Q.                  |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| Morales, G.                |   |    | 1   |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Morán González             |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Moreno, MC.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Moura, B.de                | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Música, D.                 |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Muñoz Molina, A.           |   | 1  | 1   |    |   |    |     |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 4     |
| Navales, A. M <sup>a</sup> |   |    |     |    |   |    |     | 1    | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 3     |
| Navarro, F.R.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Navarro, H.G.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     |     | 1  | 2     |
| Navarro, J.                |   |    | 1   |    | 1 |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 3     |
| Neuman, A                  |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Nogales, P.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Obligado, C.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Oleoso, A.                 |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Ordoñez, M.                |   |    | 1   |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Orejudo, A.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Ortiz, L.                  | 1 | 1  |     |    | 1 | 1  |     |      | 1  |   | 1  |     |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 7     |
| Ovejero, J.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Pagés, A.                  |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Palma, F.J.                |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Pedraza, P.,               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Pereda, R.M.               | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 2     |
| Pereira, A.                |   |    |     |    |   |    |     |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |

|                        | i | ii | iii | iv | v | vi | vii | viii | ix | x | xi | xii | xiii | xiv | xv | xvi | xvii | xviii | xix | xx | Total |
|------------------------|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-------|
| Pérez Azaustre, J      |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Peri Rossi, C.         |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Pertierra, T.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Pesarrodona, M.        | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Pombo, A.              |   |    |     |    |   |    |     | 1    | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 3     |
| Posadas, C.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Pottecher, B.,         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Prado, B.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Puértolas, S.          | 1 |    | 1   |    |   |    |     | 1    | 1  |   | 1  | 1   |      |     | 1  |     | 1    |       |     | 1  | 9     |
| Puntí, J.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Ravelo, A.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Regás, R.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     | 1    |       |     |    | 2     |
| Reyes Fernández, J.    |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Riera, C.              | 1 |    |     |    |   |    |     |      | 1  |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 4     |
| Riestra, B.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    | 1 |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Rigalt, C              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Riviere, M.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Rodoreda, M.,          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Roig, M.,              | 1 |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Romeo, F.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Rosetti, A.            |   | 1  |     |    |   | 1  |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     | 1    |       |     |    | 4     |
| Royela, F.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Rubio, F.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     | 1  |     | 1    |       |     |    | 2     |
| Ruíz, R.               |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Salaverri, Mª E.       |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| Salabert, J.           |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Salmerón, J.M.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Sampedro, J.L.         |   |    | 1   |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Sánchez, C.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     | 1  |     | 1    |       |     |    | 3     |
| Santiago, E.           |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Santos, C.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Sanz, M.               |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     | 1    |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Satué, F. J.           |   |    | 1   |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Soler, A.              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Sorela, P.             |   |    |     |    | 1 |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      | 1     |     |    | 3     |
| Soriano, E.            |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   | 1  |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Soriano, M.            |   |    |     |    | 1 |    |     |      |    |   |    | 1   |      |     |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Talens, M.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Taylhardat, K.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Téllez Rubio, J.J.     |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Tizón, E.              |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    |    |   |    |     | 1    | 1   |    |     |      |       | 1   | 1  | 6     |
| Tomeo, J.              |   | 1  | 1   |    |   |    | 1   |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 4     |
| Torrente Ballester, G. |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Torres, M.             |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     | 1    |       |     |    | 1     |
| Tusquets, E.           | 1 | 1  |     |    |   | 1  |     |      | 1  |   | 1  | 1   |      |     | 1  |     |      |       |     |    | 7     |
| Ugarte, P.             |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     | 1    | 1   |    |     |      |       |     | 1  | 4     |
| Valdés, Z              |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Vallejo-Nájera, A.     |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    | 1   |      |       |     |    | 1     |
| Vázquez Montalbán,     |   | 1  |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |

|                    | i | ii | iii | iv | v | vi | vii | viii | ix | x | xi | xii | xiii | xiv | xv | xvi | xvii | xviii | xix | xx | Total |
|--------------------|---|----|-----|----|---|----|-----|------|----|---|----|-----|------|-----|----|-----|------|-------|-----|----|-------|
| M.                 |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    |       |
| Verdú, V.          |   |    |     |    |   |    | 1   |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Vidal Folch, I.    |   |    |     |    |   |    |     | 1    |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     |    | 2     |
| Vila Matas, E.     |   |    | 1   |    | 1 |    | 1   | 1    |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 5     |
| Villena, F.        |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     | 1  | 1     |
| Vizcaíno Casas, F. |   |    |     | 1  |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 1     |
| Wolfe, R.          |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      | 1   |    |     |      |       |     | 1  | 2     |
| Zaldua, I.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Zapata, A.         |   |    |     |    |   |    |     |      |    |   |    |     |      |     |    |     |      |       | 1   |    | 1     |
| Zaraluki, P.       |   |    |     |    | 1 |    | 1   |      | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      | 1     |     | 1  | 5     |
| Zúñiga, J. E.      |   |    |     |    |   |    | 1   | 1    | 1  |   |    |     |      |     |    |     |      |       |     |    | 3     |

<sup>i</sup> Ymelda Navajo (ed.), *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza, 1982.

<sup>ii</sup> VV.AA. *Cuentos eróticos*, Barcelona, Grijalbo, 1988.

<sup>iii</sup> VV.AA. *Cuentos de terror*, Barcelona, Grijalbo, 1989.

<sup>iv</sup> VV.AA. *Siete narraciones extraordinarias*, Barcelona, Planeta, 1989.

<sup>v</sup> VV.AA. *Los pecados capitales*, Barcelona, Grijalbo, 1990.

<sup>vi</sup> Carmen Estévez (ed.), *Relatos eróticos*, Madrid, Castalia, 1990.

<sup>vii</sup> Javier González y Pedro de Miguel (eds.), *Últimos narradores. Antología del relato breve español*, Pamplona, Hierbaola, 1993.

<sup>viii</sup> Fernando Valls (ed.), *Son cuentos. Antología del relato breve español*, 1975-1995, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

<sup>ix</sup> Ángeles Encinar y Anthony Percibal (eds.), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993.

<sup>x</sup> Teresa Gil Feito (ed.), *Ni Ariadnas ni Penélopes: quince Escritoras Españolas Para El Siglo Veintiuno*, Madrid, Castalia, 1994 Esta antología recoge además poemas y textos de teatro.

<sup>xi</sup> VV.AA. *Cuentos de este siglo: 30 narradoras españolas contemporáneas*, Ángeles Encinar (ed.), Barcelona, Lumen, 1995. Recoge cuentos desde 1957 hasta la fecha de publicación de autoras de diferentes generaciones. Hemos incluido aquellas autoras que publican después de 1980.

<sup>xii</sup> Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, 1996.

<sup>xiii</sup> VV.AA. *Páginas amarillas*, Sabas Martín (ed.), Madrid, Lengua de Trapo, 1997

<sup>xiv</sup> Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.

<sup>xv</sup> Mercedes Monmay (ed.), *Vidas de mujer*, Madrid, Alianza, 1998.

<sup>xvi</sup> VV.AA. *Hijas y padres*, Martínez Roca, 1999.

<sup>xvii</sup> VV.AA. *Mujeres al alba*, Madrid, Alfaguara, 1999.

<sup>xviii</sup> Rodríguez Fischer, A. (ed.), *Cuentos contemporáneos*, Boadilla del Monte, SM (Gran Angular), 2001 (se trata de una edición destinada a un público juvenil).

---

<sup>xix</sup> VV.AA. *Pequeñas resistencias: antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman Galán (ed.lit.) y José María Merino (prol.), Madrid, Páginas de Espuma, 2002.

<sup>xx</sup> VV.AA. *Relato español actual*, Raúl Hernández Viveros (ed. y prol.), México, Fondo de Cultura Económica, 2003.